



Studien

zur

Geschichte der italienischen Oper

im 17. Jahrhundert

von

Hugo Goldschmidt.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Dean

Vorwort.

Fast dünkt es mich, als bedürfe die Veröffentlichung dieser weit über den ursprünglich beabsichtigten Umfang angewachsenen Arbeit einer Rechtfertigung, bedenke ich den gewaltigen Aufschwung der musikgeschichtlichen Litteratur gerade im letzten Decennium, dem ein erweitertes Bedürfnis nach Belehrung in den Kreisen der praktischen Musiker noch nicht entspricht. Wenn ich mich dennoch entschloß, sie dem Druck zu übergeben, so rechne ich auf das Interesse an dem Stoff selbst, weil ich auch bei dem praktischen Musiker den Wunsch, mit dem ersten Werdeprozeß unserer modernen Musik bekannt zu werden, voraussetzen zu dürfen meine. In keinem andern Kunstzweig als dem der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts lassen sich die Übergänge aus der alten Kunst zur neuen bedeutungsvoller und klarer verfolgen. Sie ist so recht die Wiege der modernen Musik. Für die Geschichte der Beziehungen von Wort, Handlung und Ton, für den Aufstieg von der mehr formalen Gestaltung der Musik zu der höheren Bestimmung, im Ausdruck aufzugehen, für die Entwicklung instrumentaler und gesanglicher Formen, der Gesangskunst und des Orchesterspiels ist keine andere Epoche, keine andere Materie instruktiver. Kein Wunder, wenn sich ihr die Historiker immer wieder zuwenden. Der Reiz, den gerade jener Ausschnitt aus dem italienischen Kulturleben ausübt, ist um so stärker, als er ja auch der heimischen Kunst neue Bahnen gewiesen hat. Die Forschung verfolgte zwei bisher getrennte Wege, ihn unserer Zeit näher zu bringen. Auf der einen Seite stehen Veröffentlichungen praktischer Werke, wie die Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich, auf der anderen theoretische Erörterungen, kritisch-ästhetische Betrachtungen, wie diejenigen unseres größten Kenners auf diesem Gebiet, Hermann Kretzschmars, und des sehr belesenen Franzosen Romain Rolland in seiner *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti.* Meinem Empfinden und Erfahren nach muß jede dieser Methoden hinter dem gesteckten Ziele zurückbleiben. Der Neudruck praktischer Musik, so dankenswert er dem Forscher als Material ist, kann den Leser, wird ihm nicht gleichzeitig der Schlüssel in Form entsprechender Erläuterungen an die Hand gegeben, nicht belehren. Guido Adlers inhaltsreiche Vorrede zu Cestis *Pomo d'oro* in den angeführten Denkmälern begrüße ich deshalb mit besonderer Genugthuung. Aber sie

mußte sich mit den allgemeinen Beziehungen des Werkes zur Gesamtkunst begnügen. So bleibt denn so manches geschichtlich Wertvolle unerklärt und unverstanden. Noch weniger nahe kommen dem Zweck der Einführung in jene heute versunkene und doch so fruchtbare Zeit der Musikgeschichte die nur auf Erörterungen ruhenden, der Beispiele entbehrenden Schriften. Kretzschmar fühlte wohl die Unzulänglichkeit der Methode und versäumte denn auch nicht, zahlreiche Beispiele für den Einzelgesang in abgekürzter Form in den Text einzustreuen. Sein Aufsatz über Monteverdis *Incoronazione di Poppea* (Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1894) ist hierin besonders reich ausgestattet. Und doch gestehe ich, daß mir der Geist, der dieses Werk trägt, erst näher kam, als ich die Partitur selbst kennen lernte. Rollands Buch entbehrt der Belege durch Beispiele fast völlig, und ich glaube, daß derjenige das Werk ungelesen aus der Hand legt, der nicht bereits durch eigene Quellenstudien mit dem Gegenstande Fühlung genommen hat.

Vor diesem Schicksal möchte ich meine Arbeit bewahren. Schritt für Schritt soll der Leser an der Hand der praktischen Litteratur die Phasen der Entwicklung verfolgen. Meine Darstellung lehnt sich an die praktische Litteratur an, erörtert die Stellung des Werkes in der zeitgenössischen Kunst, Litteratur und Musik und geht dann auf seine Teile ein, den Zusammenhang mit der Vergangenheit beleuchtend, die Keime des Fortschreitens, die Gestaltung neuer Ideen und Gebilde nachweisend. Ich bin mir bewußt, daß so der Zusammenhang vielfach zerrissen wird. Wer beispielsweise über die Entstehung der Arie und ihrer Abarten, oder über den Einfluß des Madrigals auf Chor- und Einzelgesang nachlesen will, wird die einschlägigen Stellen mit einiger Mühe zusammenstellen müssen. Das beigefügte Register möge die Arbeit erleichtern.

Das dritte Kapitel, bereits in den Sammelbänden der IMG. publiziert, habe ich, mit gütiger Erlaubnis der Herren Verleger, als notwendige Ergänzung aufgenommen. Einige Wiederholungen aus den ersten Kapiteln wolle man diesem Umstand zu Gute halten.

Es sei mir an dieser Stelle gestattet, Herrn Dr. Rebajoli in Berlin für den Beistand bei der Interpretation einiger schwieriger Dialektstellen in den Komödien des Ruspigliosi, Herrn Dr. Hugo Leichtentritt für die Durchsicht des Anhanges meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Endlich möchte ich nicht versäumen, den Bibliothek-Vorständen der Academia S. Cecilia, des Palazzo Barberini und Palazzo Chigi in Rom, der Marciana zu Venedig (Dr. Marpurgo), der Estense in Modena und den Herren Bibliothekaren Dr. Kopfermann in Berlin (Kgl. Bibliothek) und Dr. Mantuani in Wien (Kaiserl. Hofbibliothek) Dank zu sagen.

Berlin, Juli 1901.

Hugo Goldschmidt.

Inhalt.

Einleitung.

Es ist die Bestimmung des Menschen, daß seine Ideale niemals in der Vergangenheit hinter ihm, sondern stets vor ihm in der Zukunft liegen (Nietzsche). Der seiner Natur immanente Trieb zeigt individuell abgestufte Grade der Kraft und Form, sich zu äußern. Unter dem Druck der Unzulänglichkeit des Erreichten drängen impulsivere Individualitäten ohne Rücksicht auf das zur Zeit Erreichbare vorwärts, während bedächtigere, objektiver Veranlagte, im engeren Zusammenhang mit dem Überlieferten stehend, nur in langsamer, bedächtiger Entwicklung fortzuschreiten geneigt sind. Der Historiker sieht in dem Ausgleich dieser vorwärtsdrängenden und retardierenden Bestrebungen den natürlichen Regulator des wirklichen Fortschritts. Verhindert jene Partei der Progonen den Eintritt eines epigonischen Stillstandes, so warnt diese vor der Überschätzung junger, noch unreifer Gebilde und gewährt durch vornehme Zurückhaltung die beste Sicherheit ihrer völligen Ausreifung. Gerade in der Auflehnung gegen diesen sich abschließenden Konservativismus pflegen Neugestaltungen erst lebensfähig zu werden.

Die Fortschritte in der musikalischen Kunst haben sich nicht selten unter ähnlichen Bedingungen vollzogen. Nicht immer waren es gewaltige Persönlichkeiten, die uns neue Bahnen eröffneten. Häufig ist es eine Anzahl minder begabter, aber von einem neuen Kunstideal bestimmter Männer, die sich Hand in Hand in ein unerschlossenes Gebiet wagen. Dann ist nicht ausgeschlossen, daß der rechte Weg auch einmal verfehlt wird. Und in solchem Fall pflegt eine dem Alten zugewandte, bedächtig abwiegende Kunst ihren wohlthätigen Einfluß auszuüben. Der Ausgleich vollzieht sich nicht selten unter ernstlichen Erschütterungen. Die Geschichte lehrt uns, daß selbst eine hochentwickelte, bis zur höchsten Spitze geführte Kunst in ihrem Lehramt für die heranwachsende Generation gefährdet erschien. Das geschah im Ausgange des 16. Jahrhunderts, als die Monodisten und die Musikdramatiker dem Kontrapunkt den Krieg erklärten. Nichtmusiker waren es, von denen der Gedanke der Belebung des antiken Dramas und des recitierenden Gesanges ausging, aber Fachmänner waren ihnen zu Willen, die, ausgebildet in der Kunst der Polyphonie, sie nun verleugnen mußten. Uns rückwärts Schauenden ist es klar, daß eine neue Kunst sich nicht in einem Tage, nicht in einem Decennium auf die Füße stellen ließ. Was also die Florentiner leisten

konnten, das war zunächst nur ein kindlich unbeholfenes Stammeln, wie Winterfeld[1] zutreffend sagt, mehr dem gregorianischen Gesange angelehnt, als der zeitgenössischen Musik. Wäre es nach ihnen gegangen, wären die Normen der theoretisierenden Fanatiker der Camerata der Tonkunst verbindlich geworden, die ganze Bewegung, der wir doch schließlich die moderne Musik verdanken, wäre im Sande verlaufen. Sie hätte das Alte nicht zu verschütten, aber Neues nicht zu gebären vermocht. Die Rollen mußten sich nun umkehren, die Vertreter und Lehrer der alten Schule mußten sich des jungen Kunstgebildes annehmen, mußten ihm die Errungenschaften des abgelaufenen Jahrhunderts zuführen, sollte es nicht unentfaltet eines ruhmlosen Todes sterben. Und so beobachten wir, daß nicht die Vertreter des Fortschrittes, nicht diejenigen, die des Gedankens Herren gewesen, sondern der alten Kunst ergebene, aber der neuen Kunst zugewandte Männer berufen waren, ihre Förderung und Erziehung zu leiten.

Nur die ersten Beziehungen zwischen Drama und Musik zu knüpfen, war der florentinischen Camerata, jener Vereinigung hochgebildeter, im antiken Geiste geschulter Laien, und den ihren Anschauungen gewonnenen Fachmusikern vergönnt gewesen. Die Fortführung des Werkes ging an andere Stätten über. Die Florentiner haben ihre Suprematie nicht lange zu behaupten vermocht. Einmal geweckt, schaffte und wirkte der Geist der neuen Kunst überall, wo kunst- und musikliebende Protektoren sich ihm günstig gesinnt erwiesen. Bologna und Mantua thaten sich hervor. In erster Linie aber vermochte Rom selbst durch das Zusammenwirken der glücklichsten Umstände dem jungen Stamme veredelnde Reiser aufzupflanzen, bis dann Venedig mit Monteverdi, Cavalli und Cesti die Führerschaft endgültig übernahm.

Die Bedeutung des römischen Kunstlebens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist in musikdramatischer Hinsicht bisher so gut wie unberücksichtigt geblieben. Die venetianische Oper wurde bis vor kurzem als die Fortführung und Umgestaltung des florentinischen Vorbildes angesehen. Es war deshalb verdienstlich, daß Romain Rolland[2] gerade auf das römische Opernwesen als bedeutungsvolles Bindeglied zwischen dem Ausgange der neuen Bewegung und dem Einsetzen der venetianisch-volkstümlichen Periode hingewiesen hat, und es bleibt zu bedauern, daß es seiner im Verhältnis zu dem derzeitigen Stande der Forschung viel zu weit ausgreifenden Arbeit nicht gelingen konnte, die Fäden aufzudecken, welche von Florenz zur venetianischen Opernbühne hinüberreichen.

Der Wert dieser Beziehungen ist um so höher, als es uns nicht ver-

1) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.
2) *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris* 1895.

gönnt ist, das Werden und Wachsen des dramatischen Schaffens Monteverdis zu verfolgen. Zwischen dem *Orfeo* von 1606 und seinem Schlußstein, der *Incoronazione di Poppea* von 1642 klafft eine, infolge des Verlustes wichtiger Partituren durch die kleineren Arbeiten *Ballo delle ingrate*, *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und *Tirsi e Clori* nicht überbrückte Lücke. Das musikalische Bühnenleben Roms dagegen erschließt sich uns in einer Reihe in Druck und Schrift überkommener Opern. Seine Eigenart gewinnt es erst allmählich. Die ersten Anfänge und der Verlauf der ersten Decennien stehen völlig im Banne florentinischer Anschauungen. Sich ihnen zu entziehen, die Spreu vom Weizen zu sondern, die Schranken, die der musikalisch freien Bethätigung aufgerichtet waren, niederzureißen, ohne die wahrhaft wertvollen Normen zu verletzen, bedurfte es geraumer Zeit. Der antikisierende, doktrinäre Geist der Camerata war stark und intolerant, dann aber war seine Macht dahin. Nicht mehr rückwärts schaute das Auge nach den nebligen, verschwommenen Fernen der antiken Tragödie, vorwärts nach erreichbaren Zielen strebte die Kraft der Geister, nunmehr gesonnen, der Skrupel eines selbst auferlegten Zwanges ledig, alle Mittel des reichen musikalischen Rüstzeuges der Vergangenheit der Oper dienstbar zu machen. Der verpönte Kontrapunkt fügt sich in die neue Aufgabe, der Chorsatz nutzt das Können der Alten, gewinnt angelehnt an die Form des Madrigals Leben und stilgemäße Fassung zugleich. Das Recitativ streift die harte, kindisch-kleinliche Beschränktheit einer nur in der Einbildung korrekten Sprach-Recitation ab. Seine melodischen Wendungen, selbst von Caccini und Peri nicht ganz gemieden, wenngleich in der Theorie verworfen, von Marco da Gagliano bereits angenommen, erstarken zu breiteren, gewichtigeren und anmutigen Gedanken und gehen endlich in geschlossene, wohlorganisierte Formen über; Secco- und arioses Recitativ, Arien- und Ensemblegesang scheiden sich. Mit der zunehmenden musikalischen Sicherheit erweitert sich der Kreis der in die musikdramatische Behandlung einbezogenen Vorwürfe. Das Schäferspiel, das den Florentinern allein genügte, bleibt zwar noch lange der Lieblingsgegenstand der Vertonung, wie es sich denn auch recitiert noch tief ins 17. Jahrhundert behauptet. Aber es wird umgeformt, in der Handlung erweitert, in der Charakteristik der Handelnden vertieft, ja zuweilen dem ernsten Drama genähert. Bald wagt sich die Musik an höhere Aufgaben. Schon Cavaliere wendete sich einer Allegorie mit religiös-didaktischer Tendenz zu. Marco Marazzoli und andere greifen immer wieder auf diese, dem römischen Geistesleben besonders zusagende Form zurück, ohne daß es ihnen gelang, ihr Bedeutungsvolles abzugewinnen. Noch 1686 wurde im Palazzo Chigi in Rom eine *operina sacra* zur Feier des Eintrittes der Prinzessin Olympia Chigi in das Kloster des heiligen Hieronymus zu Siena zur Dar-

stellung gebracht. Blieb gleich diesem Versuch des Cavaliere der Erfolg versagt, das Wagnis, die Musik an ernsteren Gegenständen zu erproben, trug Früchte. Die nationalen Epen Tassos und Ariosts boten dem Musikdrama eine reiche Fülle wirksamer, den Hörern liebgewordener und vertrauter Stoffe. Auch an ihnen versuchten sich die römischen Musiker mit Erfolg. Schließlich erstarkt und durch die Erfolge kühn geworden, greift die musikalische Dramatik in das nationale Leben der Gegenwart. Ein Vorgang des römischen Lebens, zwar zeitlich in die ferne Vergangenheit gerückt, in Wahrheit aber von den Anschauungen der edelsten Römer der Zeit getragen und so in die Gegenwart versetzt, steht zum ersten Mal im Mittelpunkt eines musikdramatischen Werkes in Giulio Ruspigliosis *Il Santo Alessio*, der 1634 im Palazzo Barberini zu Rom mit Stefano Landis Musik in Scene ging. So entsteht noch verspätet ein kräftiges, nationales Drama als letzte Frucht der *rappresentazioni sacre* des 15. Jahrhunderts. Die Venetianer sind somit nicht die ersten, welche im Gewande antiker Begebenheiten zeitgenössische Zustände und Charaktere auf die Bühne brachten. Wenige Jahre nach dieser bedeutungsvollen Aufführung tritt die musikalische Komödie in Erscheinung. Wiederum ist der Palazzo Barberini der Schauplatz der denkwürdigen Wiedergabe von Ruspigliosis[1] *Che soffre, speri* mit Vergilio Mazzocchis und Marco Marazzolis Musik. Mit dem musikalischen Lustspiel ist eine Bewegung in Fluß gekommen, welche zur *Opera buffa* hinüberleitet. *Opera seria* und *Commedia in musica* treten in intensive Beziehungen. Cavalli und Cesti knüpfen an die römische Oper und die Komödie an, andererseits durchdringt ihr Geist auch jene. Die Vereinfachung der Instrumentation, die größere Selbständigkeit des begleitenden Instrumentenspiels gegenüber den Vokalstimmen, die Einsetzung des Streichquartetts als des im Orchester dominierenden Elementes, die Befreiung des Recitativs von den schwerfälligen Formeln der Alten, endlich die Ausbildung der Formen der Einzelgesänge, alle diese Errungenschaften resultieren aus der Arbeit der römischen Musikdramatiker und der Komödienkomponisten. Erst die Bekanntschaft mit der römischen Oper und der musikalischen Komödie erschließt uns das Verständnis für den weiteren Verlauf der Entwicklung. Die ruhmreiche Epoche des venetianischen Musikdramas mit all seinen Schwächen und Vorzügen, sein rascher Verfall, seine Dekadenz mit dem Triumph der neapolitanischen Schule einerseits, die Erstarkung der Komödie und ihr Ausbau zur *Opera buffa* andererseits werden uns erst verständlich, wenn wir das Schicksal der römischen Oper in den ersten fünf Decennien des 17. Jahrhunderts in das Bereich der Betrachtung ziehen.

---

1) Die Schreibweise wechselt zwischen Ruspigliosi und Rospigliosi.

I.

Die römische Oper der Jahre 1600—1647.

A. Emilio del Cavaliere, *La Rappresentatione di anima et di corpo.* — Agostino Agazzari, *Eumelio.* — Filippo Vitali, *L'Aretusa.* — Domenico Mazzochi, *La Catena d'Adone.*

Mit Cavalieres *Rappresentatione di anima et di corpo*[1] hielt der neue Musikstil in dem bedeutungsvollen Jahre 1600 seinen Einzug in Rom. Die Stellung des Werkes in der Geschichte jener Bewegung ist von Ambros[2] eingehend erörtert worden. Er will ihm einen höheren Wert als eben den der Einführung der neuen Gattung in Rom nicht zuerkennen. Rolland[3] dagegen vindiciert ihm jene eigenartige Keuschheit und Strenge, die bereits auf Carissimis Stil hinweise. Zu dieser Kontroverse Stellung zu nehmen, muß man sich vor allen Dingen vergegenwärtigen, daß Cavalieres Aufgabe eine von den bisher mit denselben Mitteln gelösten abweichende war. Laura Guidiccionis Dichtung ist wie Ambros treffend sagt, ein Mysterium alten Stils. Die Übertragung der sprachlich-musikalischen Recitation der Florentiner, der *nobile sprezzatura del canto* (Caccini, *Nuove Musiche*), auf sie mußte zu jener armseligen Kahlheit führen, an der Ambros Anstoß nimmt. Gerade das Fernhalten jeder, dem Ohre sinnfälligen Wendung scheint hier die Grundidee der strengsten Askese, das melodische Element, wo es einmal hervortritt, die weltliche Verlockung zu versinnbildlichen. Bezeichnend ist die Dudelsackmelodie, wahrscheinlich von der Flöte geblasen, mit der das Vergnügen und zwei Gefährtinnen eingeführt sind (Anhang I). Auch im mehrstimmigen Einzelgesang regen sich die Stimmen lebhafter nur dort, wo es den eiteln Flitterglanz des Lebens zu illustrieren gilt. Dagegen werden Koloraturen und Verzierungen als der Hoheit und Strenge des Stils nicht widersprechend angesehen. Das wird denjenigen nicht in Erstaunen setzen, der den Kirchengesang jener Zeit kennt. Ottavio Durantes *Arie devote* (1608) und Francesco Severis *Salmi passegiati* (1615) ornamentieren nicht minder barock. Sonst aber scheinen Melos und Kontrapunkt hier mit Weltlichkeit, recitativisch-sprachliche Recitation mit dem Ausdruck asketischer Anschauungen identificiert. Und doch kann Cava-

---

1) Vgl. Vogel, Marco da Gagliano. Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1889, S. 402 ff.

2) Geschichte der Musik, Bd. IV, S. 274.

3) A. a. O., S. 121.

liere den Musiker nicht überall verleugnen. Gerade da nämlich, wo die erhabensten und ernstesten Gedanken der Dichtung hervortreten, finden sich vielfach Wiederholungen von Tonphrasen, meistens notengetreu, selten in der Sequenz oder rhythmisch alteriert. Hier haben wir die ersten Ansätze einer neuen Formenbildung vor uns. Uns zwar erscheinen diese Wendungen kaum mehr als Melos denn beliebige andere. Cavaliere selbst aber muß sie als besonders wirksam empfunden haben; denn man pflegt eben nur zu wiederholen, was zu einem intensiveren Eindruck bestimmt ist. Im Anhang A II und III teile ich einige Wendungen dieser Art mit.

Erkennt man diesen Standpunkt als gegeben an, war es der Wille des Schöpfers dieses Mysteriums, gerade durch eine an die Sprache angelehnte accentische Recitation unter Ausschaltung jedes Elementes, das an den weltlichen, also melodisch und concentisch gestalteten Gesang erinnern konnte, zu wirken, so kann man Ambros nicht zustimmen, wenn er die Deklamation durchgängig trocken und ungenießbar nennt. Mit dem Maßstab gleichzeitiger Erscheinungen gemessen, erscheint sie mir nicht minderwertig. Ich finde sogar Caccinis und Peris deklamatorische und melodische Erfindung, in der Oper wenigstens, nicht eben größer. Ganz wie bei jenen erhebt sich das Recitativ nur selten zu ausdrucksvoller und warmempfundener Eindringlichkeit. Man wird aber der in Anhang A IV mitgeteilten Stelle diese Eigenschaften nicht absprechen können. Freilich, der Chorsatz ist meist unerträglich, eine öde Folge schlecht verbundener Akkordsäulen und fehlerhafter Harmonieverbindungen, vielfach von mühsam verdeckten Quinten- und Oktavenfolgen verunziert. Jede kontrapunktische Abwechselung, ja selbständige Bewegung der Stimme ist verpönt. Nur wie durch Zufall gelingt zuweilen eine harmonisch glückliche Folge ($\overset{3\sharp}{D}\ \overset{6}{H}\ \overset{6\sharp}{A}\ \overset{3}{G}\ \overset{\substack{5\\6}}{C}\ \overset{\substack{5\\4}}{D}\ \overset{\substack{-\\3\sharp}}{D}\ \overset{3}{G}$).

Auffälligerweise verfolgt die römische Kunst den hier beschrittenen Weg zunächst nicht, denn Agostino Agazzaris *Eumelio*, der 1606 im Seminario romano über die Bühne ging, ist ein Schäferspiel, freilich mit erziehlicher Endabsicht. Ambros hat die Dramaturgie des Werkes, seine Vorzüge und Schwächen eingehend erläutert, nur sind ihm einige Irrtümer untergelaufen. Die Chöre sind nicht nur, wie er angiebt, im unisono gesetzt, sondern singen auch drei-, vier- und achtstimmig[1]. Nach dem Vorbilde des Cavaliere sind sie homophon. Selbst die gegen Plutos Befehl, den Eumelio der Oberwelt zurückzugeben, empörten Geister des Orkus verharren in ihren schwerfälligen Dreiklangsschritten. Doch dünkt mich

---

1) Einstimmiger Recitation des Chores begegnen wir später in Vittoris *Galatea*. Luigi Rossi im *Palazzo incantato* teilt seinen Chor zu diesem Zweck in kleinere Gruppen von 4, 10 oder 12 Stimmen.

von Bedeutung, daß hier zum ersten Mal die melodische Variation in der Opernmusik erscheint. Die Kunst, ein Stück, meist einen Tanz, so öfter nacheinander zu wiederholen, daß sich unter Festhaltung der harmonischen Folge die Melodie in immer reicherer Beweglichkeit in Koloraturen erging, verdanken wir den Lautenisten des 16. Jahrhunderts. Dann übernahm sie das Klavierspiel und dort blieb sie in der Folgezeit ein Hauptausdrucksmittel[1]). Die Gesangspraxis überkam sie also erst von den Instrumentalisten, wie denn auch die Diminutionen des Cantus des einstimmigen Madrigals, wenn es von einer Stimme gesungen und von einem Instrument, der Chitarrone oder Laute, begleitet wurde, ihr Vorbild in den Instrumentalpassaggien haben, worauf ich bereits in meiner »Italienischen Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts« hingewiesen habe[2]). In der Oper gehört von nun an diese Variationenform zu ihrem ständigen Rüstzeug; wir werden ihr in der Folge immer wieder begegnen. Mit ihrer Reception entfernte sich Agazzari bereits weit von der florentinischen Schule. Gestaltete auch sie ihre Praxis insofern nicht mehr der Doktrin gemäß, als sie das prinzipiell ausschließlich statthafte recitare cantando durch Koloraturen und melodische Wendungen durchsetzte, so bedeutet hier doch die Anpassung einer musikalischen Form aus der Zeit vor dem Rivascimento an die Zwecke des Recitativ-Dramas eine bedeutungsvolle Neuerung. Agazzari ist also der erste, der einsah, daß die dramatische Musik auf dem ihm von den ersten Meistern gewiesenen Wege nicht ausschließlich gefördert werden könne, daß es vielmehr galt, ihr auch die Errungenschaften der früheren musikalischen Entwickelung dienstbar zu machen. Es ist kein geringes Verdienst, das er sich erworben hat. Die Bresche war geschlagen, Andere sollten bald nachfolgen.

Die römische Gesellschaft konnte und wollte sich gegen die neue Bewegung nicht abschließen. Die Kirche wurde von Gesängen a voce sola überschwemmt. Zwar gelang es den wiederholten Versuchen eines Kapsberger und seiner Gesinnungsgenossen nicht, die Meisterwerke der römischen Schule zu verdrängen, immerhin vermochte die neue Kunst sich einen Platz neben der alten zu erobern. Durante schrieb 1608 seine *Arie devote*, unzählige andere Arbeiten folgten. Aber erst 1620 erschien auch das florentinische Schäferspiel im musikalischen Gewande in Rom. Im Hause Corsini wurde in diesem Jahre zur Feier der Ernennung Borgheses zum Kardinal Vitalis *Aretusa* aufgeführt[3]). Daß Vitali nicht beabsichtigte, über den Kreis der bisherigen Anschauungen vorzudringen, beweisen schon seine tiefen Verbeugungen vor Caccini und Peri in der

---

1) Vergl. Seifert-Fleischer, Geschichte der Klaviermusik, I, S. 23.

2) Ich komme im Kapitel III ausführlich auf diesen Gegenstand zurück.

3) Vgl. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII.* *Rom* 1888. S. 1.

Einleitung. Prüft man die Partitur näher, so bestärkt sich die Meinung, daß er nur ein unbedingter Nachtreter dieser Meister seien wollte. Immerhin hätte er Bedeutenderes geleistet, wenn ihm nicht die kurze Frist von 44 Tagen zur Komposition und Einstudierung gestellt worden wäre, so daß sein Werk Eile und Flüchtigkeit nirgends verleugnet. Das Recitativ bleibt in den Niederungen der alltäglichsten Wendungen, der Chorsatz, nur wenige Ansätze zu einer lebhafteren Behandlung der Stimme abgerechnet, zeigt die trostlose Physiognomie in kurzen Kadenzen abgehaspelter Verse, nicht anders als die ersten Arbeiten der Florentiner.

Domenico Mazzocchi, der Komponist der *Catena d'Adone* ist am Ende des 16. Jahrhunderts in Veja bei Civita Castellana geboren[1]). Daß er seine musikalische Erziehung in Rom genossen, ist wahrscheinlich, aber nicht mehr sicher zu ermitteln. Jedenfalls sind die besten Jahre seines Schaffens dem römischen Musikleben zu gute gekommen. Denn er stand in den Jahren 1620—1640 in den Diensten des Hauses Aldobrandini-Borghese, wie aus der Dedikation zu seinen »*Musiche sacre*« von 1640 hervorgeht. Daß er mit Doni, dem berühmten Theoretiker, in engen Beziehungen gestanden habe, wie Fétis behauptet, dafür spricht neben der Thatsache, daß beide die Jahre von 1623—1640 gemeinsam in Rom verlebt — Doni im Hause des Kardinal Barberini — die Widmung des fünften Diskurses seiner »*Annotazioni sopra il compendio de' generi e de modi della Musica*« von 1640 an ihn und seinen Bruder Vergilio. Daß Doni irgend welchen Einfluß auf sein musikdramatisches Schaffen ausgeübt, ist nicht wahrscheinlich. Wichtig sind Donis Mitteilungen in dem genannten Werk, daß die Brüder sich in Rom des höchsten Ansehens erfreuten, sowohl ihres ausgezeichneten Talentes, als ihrer persönlichen Eigenschaften, ihrer Bescheidenheit und ihrer vornehmen Umgangsformen wegen (*quella naturale modestia e gentilezza di costumi che straordinariamente si scorge negli animi colti* (!) *ed azioni loro, e che li rende grati ed amabili non pure agl' eminentissimi ed eccellentissimi principi, a quali servono, ma a tutti quelli che la virtù pregiano ed onorano*).

Domenico Mazzocci bekannte sich freimütig zu den Lehren der alten Schule, wenn er ausspricht: *Confesso ingenuamente, che è piacuto e piacerà sempre ancora a me di caminare per le strade calcate, ma talhora per sollevarsi un poco dalle cose volgari sia lecito di ricercare qualche rarità, per dilettare almeno con la variatione delle corde, ò de' generi, ò de modi*[2]). Das Madrigal, hier natürlich im Sinne des 16. Jahrhunderts, ist

---

1) Vgl. zum Folgenden Simon Mayr, *Biografie di Scrittori ed Artiste Musicali Bergamaschi ed Oriundi di raccolte . . . e publicate dal* Prof. Ab. Antonio Alessandri. *Bergamo* 1875. S. 101.

2) Einleitung zu den *Dialoghi e Sonetti* von 1638, vgl. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltl. Vokalmusik Italiens etc. Bd. I, S. 438.

ihm die hohe Schule der weltlichen Musik: *Il più ingegnoso studio che habbia la Musica, è quello de' Madrigali*[1]). Diese Anschauungen sind für das musikdramatische Gebiet als revolutionäre zu bezeichnen, wenn man bedenkt, mit welcher Entschiedenheit die Florentiner den Anschluß an die alte Kunst abgelehnt hatten, so daß Caccini aussprechen durfte, er habe in Gesellschaft des Bardi mehr gelernt, als in der dreißigjährigen Schule des Kontrapunktes. Mazzocchis erstes und, soviel bekannt, einziges Bühnenwerk *La Catena d'Adone*, das 1626 über die Bühne ging und zwar mit großem Erfolge — denn es wurde siebenmal wiederholt —, eröffnet die Reihe derjenigen Schöpfungen, die auf eine Verschmelzung des polyphonen und recitierenden Stils ausgehen, indem sie den Chorsatz zu einem freien, die Polyphonie verständig nutzenden Gebilde erheben, das Recitativ beweglicher und melodischer gestalten und aus ihm geschlossene Formen auslösen, die schließlich zur Arie in unserem Sinne erstarken. *Vi sono*, heißt es in der Vorrede zu dem genannten Werk, *molt' altre me... Arie sparse per l'Opera, che rompono il tedio del recitativo.* Schon Monteverdi entzieht sich im *Orfeo* von 1606 dem Getriebe der antikisierenden Schöngeister in Florenz, der Musiker überwindet die Skrupeln, in denen Caccini und Peri noch befangen sind. Aber der Dramatiker bindet noch den Musiker, noch wagt der Opernkomponist Monteverdi nicht in die große Vergangenheit der italienischen Musik hineinzugreifen. Seine Chöre sind noch wesentlich homophon und nur vereinzelt kommt es zu polyphonen Ansätzen. Vor Mazzocchi dürfte Stephano Landi als der erste und einzige gelten, der bereits in seinem Jugendwerk *La morte d'Orfeo* (1619) zu einer reicheren und bewegteren Behandlung des Chores übergegangen ist, wie wir uns bei der Würdigung seiner dramatischen Werke überzeugen werden. Domenico Mazzocchi, erzogen und genährt mit den Singweisen der römischen Schule aber, kann der Größe ihrer Meisterwerke sein Ohr nicht verschließen. Er erkennt, daß nur durch die Befruchtung mit der reifen Kunst der Polyphonie, durch die Anpassung ihrer Mittel an die Bedürfnisse des Dramas jene Sterilität überwunden werden könne, in der es bisher verharrt[2]). Sein Vorwurf — Tronsarellis freie Bearbeitung einer Episode aus Giambattista Marinos berühmtem Epos *Adone* — legte ihm einen besonders reichbehandelten Chorsatz nahe. Die Chöre der Nymphen sind wesentlich betrachtenden und lyrischen Charakters. In die Handlung selbst greifen sie nicht ein. Auch in der Tragödie des 16. Jahrhunderts war anfangs der Chor nach griechischem Vorbild nur

1) Einleitung zu den Madrigalen a 5 voci von 1638. Vogel, a. a. O., I, S. 436.

2) Nicht erst mit Cavalli, wie Ambros, Bd. IV, anzunehmen scheint, hat die verpönte Imitation glücklich ihren Weg in die dramatische Musik zurückgefunden.

bestimmt, allgemeine Reflexionen zu äußern. Erst in Pietro Aretinos »*Orazia*« tritt das Volk an die Stelle des antiken Chores, aber noch immer blieb die Darstellungsweise in der Auffassung des betrachtenden Chores befangen.

Lernen wir nun Tronsarellis[1]) Gedicht und seinen Inhalt kennen, der sich aus dem *argomento della favola* und den umständlichen Beschreibungen der einzelnen Scenen ergiebt, und betrachten wir, in welchem Sinne der Musiker jene Vorgänge gestaltete. In dem Epos des Marino »*Adone*«[2]) flüchtet Adonis vor des Mars Eifersucht in Falsirena, der Göttin des Reichtums, Gebiet. Sie verliebt sich in ihn, ohne Gegenliebe zu finden. Ihn an sich zu fesseln, giebt sie ihm einen Trank, der ihn gegen ihren Willen in einen Vogel verwandelt. So entweicht er glücklich der Gefangenschaft in den Palast der Venus nach Cypern. Als er sie dort mit Mars in zärtlichem Zwiegespräch findet, singt er so schmerzvoll, daß ihn Merkur erkennt und die Menschengestalt wiedergiebt. Erst nach mannigfachen Abenteuern gelangen die Liebenden zu glücklicher Vereinigung. Tronsarelli dramatisierte die Flucht des Adonis in Falsirenas Reich, seine Prüfung durch die Verlockungen der Magierin, und den Lohn seiner Treue durch die Wiedervereinigung mit Venus. Er rückt die Person des Adonis und seine rührende Liebe zu der Göttin in den Vordergrund, und gewinnt damit dem Gegenstande eine brauchbare, dem Theater genehme Seite ab. Freilich vermochte er an der Schwäche der Charakterzeichnung wenig zu bessern. Als Interlocutori sind genannt: *Apollo — Ciclopi, ministri di Vulcano — Falsirena, maga — Idonia, consigliera di Falsirena — Adone — Oraspe, governator de luoghi di Falsirena — Arsete, consigliero di Falsirena — Plutone — Venere — Amore — Eco — Coro di Ninfe e di Pastori — Ballarini.* —

Die Scene im Prolog stellt einen dichten Wald, mit der Grotte des Vulkan und der Cyklopen im Hintergrund, vor. Apollo steigt auf einer Wolke nieder, und stellt sich vor[3]). Er beklagt die anstößigen Beziehungen der Venus zu dem jungen Adonis, *il garzone*, wie er ihn kurzweg nennt, will ihrem Gemahl, dem Vulkan, reinen Wein einschenken, und ihn veranlassen, mit seinen cyklopischen Gehilfen eine dem Träger unsichtbare Kette zu schmieden, den Liebhaber zu fesseln, und fern von der Geliebten einzukerkern. Diese Scene bietet dem Musiker Gelegenheit, den Chor der arbeitenden Cyklopen vorzustellen. Wir begegnen einem

1) Tronsarelli ist in der italien. Litteraturgeschichte nicht unbekannt. Vgl. Wiese u. Percopo, Geschichte der ital. Litteratur, S. 439.

2) Vgl. Klein, Geschichte des Dramas, Bd. V, S. 597 ff. und Wiese u. Percopo. a. a. O. S. 387 ff.

3) Diese Selbsteinführung war im Prolog gebräuchlich: Roma präsentiert sich in Ruspigliosi-Landis *S. Alessio: Io son Roma.*

Schmiedelied. Die Geräusche vieler rhythmisch verlaufender Arbeiten wirken an sich musikalisch. Anfangs genügte den Naturvölkern mit Schlagwerkzeugen den Rhythmus zu markieren, und sie so einzurichten, daß die Töne in Klang und Stärke differierten. Erst später ging man dazu über, die Einförmigkeit der rhythmischen Arbeitsgeräusche durch Gesang zu mildern, an die immer gleichmäßig wiederkehrende Geräuschfolge melodische Wendungen, zunächst noch auf sinnlose Worte oder Ausrufe, später auf einfache Texte, anzuschließen. Das Volkslied ist nicht zum kleinsten Teil Arbeitslied, und heute noch vielfach in Übung[1]). Der Vers unseres Gedichtes ist die trochäische Dipodie. Die erste Strophe besteht aus vier wechselseitig gereimten Versen, die zweite aus fünf, so daß 1 und 5, 2 und 3 Reim bilden, und 4 ungereimt bleibt. Der musikalische Rhythmus aber ist spondäisch mit vorangeschicktem Auftakt: [3/2 rhythm in musical notation]. Der Hammer schlägt zweimal gleichstark auf das glühende Eisen, läßt aber zwei Nach- bez. Vorschläge auf den Amboß folgen. Das ist allerdings nicht das übliche Hammermetrum unserer Dorfschmiede, das den Daktylus und Anapaest bevorzugt[2]) [3]).

Der Chorsatz ist dreiteilig. Zwei gleichlautende Sätze nehmen einen dritten in die Mitte. Auf die dreiteilige Form komme ich bei anderer Gelegenheit zu sprechen. Hier interessiert die polyphone Behandlung des dreistimmigen auf einen Continuo gestellten Satzes. Das Thema trägt der erste Tenor (im Altschlüssel notiert) vor, die Risposta setzt im Baß nach Vollendung des Subjektes, und zwar in der Unterquint ein, während die erste Stimme ihren Gesang zur Risposta kontrapunktierend fortsetzt. Nun wird diese Beantwortung[4]), die in *f* schließt, durch 2 Takte nach *g*-dur geführt; jetzt erst tritt das Thema in der zweiten Stimme und zwar

---

1 Vgl. Bücher, »Arbeit und Rhythmus«, Leipzig 1900. Leider enthält dieses vortreffliche Buch des bekannten Nationalökonomen, das ganz neue Gesichtspunkte für die Entstehung der Musik eröffnet, keine Nachweise für das Arbeitslied der romanischen Völker. Daß sie es bereits im 17. Jahrh. längst besaßen, dafür spricht unsere Scene. Den Nachweis hier zu führen, überschritte den Rahmen der Arbeit.

2) Bücher, a. a. O., S. 311.

3 Lully's *Isis* von 1677 enthält ein Schmiedelied für dreistimmigen Chor mit dem daktylischen Rhythmus [3/8 rhythm in musical notation] (mitgeteilt: Théâtres lyriques de Paris par Castil-Blaze, S. 75).

4 Ich bemerke hier für alle anderen Fälle, daß die nachahmenden Stimmen nicht immer streng imitieren. Schon die Beantwortung unseres Themas durch den Baß verändert den ersten Schritt aus einem ganzen Ton in einen halben. Die Theorie hatte diese Satzweise längst anerkannt und nur der strenge Kanon, fuga, macht eine Ausnahme. Auch das Gesetz der tonalen Beantwortung für die Imitation in der Gegenbewegung ist bereits von Vincentino *Antica Musica* 1555 aufgestellt. Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Leipzig 1898, S. 367.

in der Oberquint (zum Grundton) ein, schon vor seiner Beendigung, also kanonisch, im Baß, gleich darauf in der ersten Stimme, beide Male in der tonalen Lage, beantwortet. Diese kurze Engführung schließt in *c* und leitet zum Abschluß des ersten Teiles, der mit einer nochmaligen Wiederholung des Themas einfach harmonisch gestaltet, in der Ausgangstonart *c* abschließt. Der zweite Teil ist wesentlich einfacher, homophon gehalten, doch auch ihn beleben kleine Imitationen, die ihm lebhaften Fluß verleihen. Darauf wird der erste Teil wiederholt. Wir müssen diesen Chorsatz geschichtlich richtig würdigen, er ist einer der frühesten Versuche, die Mittel des niederländisch-italienischen Stils in die Oper überzuführen. Auch ein größerer Geist als Mazzochi hätte die Aufgabe einer Anpassung der Polyphonie an die Zwecke der Oper nicht sofort befriedigend lösen können. Man sieht auf den ersten Blick, daß die Harmonik, wenngleich schon an unser Tonsystem gemahnend, doch noch in den Kirchen-Tonarten fußt. Der Satz steht nach moderner Auffassung in *c*, kirchentonlich in *c*-jonisch. Er beginnt mit der Dominante *g*, die das Jonische zu meiden pflegte. In ihrer Anwendung bezeugte sich bereits eine starke Auflehnung gegen die Schranke der alten Kirchentonarten. Den II. Teil, den Mittelsatz, eröffnet die Unterquint *f*, um ganz in unserer Weise in *g* zu schließen und so die Wiederholung des ersten Teiles anzubahnen. Formal ist also schon eine Beziehnung der Tonarten in unserem Sinne gegeben. Die dreiteilige Liedform (*aba*) tritt klar in Erscheinung[1]. Die Beziehung der Stimmen zu einander, der eigentliche Kontrapunkt, ist noch ungeschickt und steif. Das kann bei der Eigenart und Neuheit der Aufgabe nicht überraschen. Erst mit der gänzlichen Ueberwindung des alten Tonsystems konnte die Melodik im neuen Sinn und die Kontrapunktik der alten Schule zu glücklicherer Verbindung gelangen: für jetzt war es schon ein bedeutungsvoller Schritt, sie anzubahnen.

Der erste Akt führt uns in den Wald der schönen Zauberin Falsirena. Ihre Gefährtin Idonia erzählt von einem wunderschönen Jüngling, der in Jägerkleidern in ihr Gebiet gekommen sei. Falsirena, neugierig ihn kennen zu lernen, beschließt auf den Rat der Idonia, den unwirtlichen Wald in einen lieblichen Garten zu verwandeln, und so den Jüngling an diesen Ort zu fesseln. Sie gehen, um den Zauber vorzubereiten. Idonia vertritt das böse Prinzip, die Sinnlichkeit, der Falsirena unterliegt, Arsete, der Gouverneur des Gebiets der Falsirena, wie er im Personenverzeichnis genannt ist, das sittlich Gute. Aus dem Zwiegespräch beider Frauen, das

1 Wenn ich im folgenden von Liedform spreche, so geschieht dies in folgendem Sinn. Ich unterscheide die dreiteilige Liedform, in der sich drei, der Ausführung nach ziemlich gleiche Teile gegenüberstehen, und zweiteilige, aus nur zwei Sätzen bestehend, die harmonisch und melodisch so korrespondieren, daß in der Regel der Vordersatz des ersten Teils als Abschluß wiederkehrt, also: a a b a.

in den üblichen Formen des recitierenden Stils verläuft, heben sich dort, wo die Unterhaltung zu einem Austausch ergänzender Gedanken über die Liebe gipfelt, bedeutungsvoll vier je zweitaktige zum Melos gesteigerte Phrasen hervor, die miteinander streng so korrespondieren, daß die zweite eine Wiederholung der ersten als Sequenz in der Oberquart, bez. in der Unterquint ausmacht. (Anhang B II). Kürzer und doch bezeichnender lassen sich diese Antithesen ganz Marinischen Geistes nicht wiedergeben.

Adonis, geängstigt durch den Zorn seines Nebenbuhlers Mars, stürzt auf die Bühne und frägt schmerzvoll den Himmel, wann und wie sein Leid enden werde. Das Echo antwortet ihm trostreich und versichert, daß er seine ersehnte Venus und mit ihr das Ende seiner Leiden finden werde. Beruhigt setzt er sich nieder und schlummert ein. Der Effekt einer wie aus der Ferne wiederholten Phrase im pianissimo war damals bereits in der Instrumentalmusik unter der technischen Bezeichnung »Eco« eingebürgert[1]). Die Vokalmusik übernahm dieses dynamische Ausdrucksmittel, ebenso die Oper. Cavaliere unterbricht in seiner *Rappresentatione* den Chor der Engel an einzelnen Stellen durch die leise Wiederholung einzelner Worte und Phrasen. Hier noch lediglich in jenem Sinn gebraucht, hatte es Agazzari im *Eumelio* in die Handlung einbezogen und dem Monolog des *Eumelio* hinzugefügt. Auch Monteverdi läßt im 5. Akt des *Orfeo* das Echo dem trauernden Sänger tröstende Worte zurufen. Ebenso fehlt es in Gaglianos *Dafne* nicht. Die Antwort des Echos auf die Schlußsilben der Rede gereimt, gewinnt eine eigene Bedeutung. Adone: *Ma chi fra tanto sia, ch' in si rimoti boschi m'additi il giusto fin de l'error mio.* Eco: *Io.* — Adone: *E che sei tu, che meco parli da caro sen d'ignoto speco.* Eco: *eco.* etc. In einem mythologischen Stoff hat die Verwendung des Echos kaum ein Bedenken, denn die griechische Mythologie dachte sich die Natur mit Wesen erfüllt, die mit den Menschen und ihren Schicksalen in Beziehung treten. Darum läßt sich hier die Einziehung der Echostimme nicht als bloße Spielerei bezeichnen.

Im Recitativ, noch früher als in den Chören, mußte die Überwindung des Tonsystems, das wir als dasjenige der Kirchentöne bezeichnen, das aber überhaupt dasjenige des 16. Säculums war, vor sich gehen. Während für den Chorsatz noch zunächst die Schreibweise der Madrigalisten maßgebend blieb, erschien im Recitativ nunmehr der Bethätigung subjektiven Empfindens Thür und Thor geöffnet. So erklärt es sich, daß sich der Bruch mit der Tonalität der alten Zeit auf diesem Gebiet zuerst aufthat. Das Recitativ zerfällt in eine Reihe von frei deklamierten Phrasen, die

1) Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I, S. 6, und im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900 »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« S. 62 a. E.

in sich eine bestimmte Tonalität einhalten, unter einander aber zuweilen gar nicht harmonisch verknüpft sind. Einem Abschluß in *g*-jonisch, also unserem *g*-dur, folgt beispielsweise in unserem Recitativ (Anhang B III) unvermittelt der harte Dreiklang auf *h*; das *dis*, welches das alte System nicht kennt, hat also hier Bürgerrecht erworben — oder die Dreiklänge folgen sich chromatisch, so daß dem Abschluß einer Phrase in *a*-dur unmittelbar *h*-dur folgt. Der auf die Dominantseptime sich errichtende Schluß unseres Systems ist fast durchweg zum Durchbruch gekommen. Trotzdem finden wir noch allenthalben Wendungen, den alten Kirchentönen eigentümlich. Wie sehr gerade der Römer Mazzocchi noch an der alten Weise haftet, beweist schon dieses Recitativ. Bei den Worten *e mi sospende il pasto* wendet er ohne Bedenken den Septimenakkord auf *h* an, um nach *c* zu gelangen. Diese Wendung ist bekanntlich der Kirchentonart des Phrygischen unbekannt, weil sie das *dis* nicht kennt und somit von ihrer Dominante (*h*, *dis*, *fis*) keinen Gebrauch macht. Am Schluß des Recitativs aber, das in *e*-dur ausgeht, steht wieder der phrygische Schluß: $\overset{3}{c}$ $\overset{3}{d}$ (bez. Sextakkord auf *f*) $\overset{3\sharp}{e}$. Ich ergänze unbedenklich das fehlende Kreuz über *e*. Nimmt man den weichen Dreiklang als beabsichtigt an, so ändert das an der Thatsache nichts, daß wir hier einen altertümlichen Schluß vor uns haben, nämlich die dem Myxolydischen eigene Wendung nach dem Äolischen, wie sie z. B. Bach in dem Choral »Gott sei gelobt und gebenedeit« anwendet[1]). Das *c*, *g*, *h* ist auch hier nur denkbar als Verwechselung mit der Unterdominante von *a* = *e*, *gis*, *h*. Betrachtet man die akkordliche Folge in unserem Recitativ überhaupt, so ersieht man sofort, wie tief die neue Kunstgattung noch in der Harmonik der Kirchentonarten wurzelt. Dreiklänge und ihre Umkehrungen bilden das Material. Ihre Verbindung erfolgt noch nach den Gesetzen der römischen und venetianischen Schule, dabei ist aber schon vielfach der Versuch fühlbar, über die alten Tonformeln hinauszukommen. Nur in einer langsamen Entwickelung hat die Überleitung aus dem alten in das neue System stattgefunden. Glücklicherweise fand das Vorbild des Gesualdo Principe di Venosa keinen Nachahmer in dieser Epoche. Wir werden im Verlauf dieser Betrachtung noch wiederholt darauf hinweisen können, wie auch die römischen Komponisten eine Bereicherung des recitativischen Gesanges in melodischer und harmonischer Beziehung anstreben, wie sie zuweilen schon das richtige treffen, an anderer Stelle aber wiederum scheitern, dort wo sie nach Zielen hinstreben, die ihrem Können und Wissen zu hoch gesteckt waren. In unserem Recitativ überrascht das schnelle Hindurchgleiten durch viele Tonarten: von *g* nach *h* und *c*-dur, dann wieder nach *f*- und *a*-dur; auf den *a*-dur-Dreiklang folgt

1) Marx, Lehre von der musikalischen Komposition, Bd. 1, S. 416.

ohne Vermittelung derjenige in *f*; endlich gelangen wir nach *b*-moll — das unbekannte *des* ist also gleichfalls recipiert. Überaus gelungen scheint die chromatische Tonfolge bei den Worten: *e per fuggir la tema invano i passi scoglio che se temo horror nel sen l'accoglio.* Ich erwähne hier noch einer typischen Wendung des Recitativs, die in allen Werken der Periode wiederkehrt. Dem Sextakkord mit großer Sext geht ein durch die Zahl 7 angedeuteter Vorhalt auf dem schweren Taktteil voraus, der sich dann auf der Arsis in die Sext auflöst. Der Vorhalt selbst ist meist vorbereitet, der Sextakkord wird regelmäßig aufgelöst. Die Wendung

3 7 6 3♯
c f c

ist keine andere als die oben erwähnte myxolydische Hinneigung zum Äolischen. In unserer Scene findet sich eine harmonisch interessante mehrfache Folge solcher Verbindungen.

6 7 6♯ 7 6 7 6 7 6♯ ♯
b a a g g f f e e d. —

Gleichzeitig mit dem recitativischen, durch den Continuo gestützten Gesang entstand die geschlossene Form. Im Madrigal für die Einzelstimme tritt sie zuerst in Erscheinung, und die Oper folgt nach, indem sie im Flusse der Recitation einzelne Strophen als in sich abgeschlossene Stimmungsbilder tonlich abgrenzt und sie Aria nennt. Die Kompositionstechnik des madrigaleskischen Gesanges unterscheidet sich zunächst noch nicht von derjenigen des dramatischen. Sie bleibt bis auf weiteres liedmäßig, sieht also in der Strophe die Einheit. Eine Folge mehrerer Strophen fügt sich zunächst noch nicht zu einer neuen Gestaltung zusammen, wie die zwei- und dreiteilige Arie der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Strophen folgen einander, entweder in durchaus gleichgearteter Tonfolge, oder durch melodische Variationen auf dem beibehaltenen Baß belebt und gesteigert. Die Strophe ist in sich fast regelmäßig tonisch geschlossen, kehrt also am Schluß zur Ausgangstonart zurück. Das Bestreben, innerhalb der Strophe zu einem symmetrisch, harmonisch und melodisch vernünftig geordneten Aufbau vorzudringen, ist bereits in den Erstlingsarbeiten nachzuweisen. Wir werden uns im Verlauf der Darstellung überzeugen, wie die Meister gerade an der Verbesserung der formalen Gestaltung eifrig arbeiten. Die innere musikalische Struktur der Strophe folgt dem Verse. Jeder Vers bildet eine Kadenz. So geartet sind die ersten Madrigale Caccinis. Betrachten wir das Liebeslied »*Deh! dove son fuggiti*«[1]). Die Ausgangstonart ist *g*-dur. Die Modulation ist folgende:

Deh! dove son fuggiti

6
G Fis G C D

Deh! dove son spariti

(6) 6♯
A C d e d

---

1) Des Verfassers »Italienische Gesangsmethode«, Anhang, S. 13.

Gli occhi de quali errati,
(6)♯ ♯ (6) ♯
H e cis d

Io son cener omai
6 ♯ 3♯ ♯ (♯
G Fis G A H A H e

Aure, aure divine
♯
A a fis g d

Ch'errati peregrine
(♯ (♯) (♯
H e A

In questa parte in quella
♯ 4 3 7 ♯
d G H d G

Deh! recate novella
6 4 3
C H e g e

Dell' alma luce loro
(6 ♯
(e) G H d

Aure! ch'io mene mo - - ro.
♯ ♯ 6 5 4 3♯ 3
H e cis d e d G

Die ersten drei Verse, dem Sinn nach zusammen gehörig, bewegen sich also im Zuge der Tonika zur Dominante. Die Modulation geht von der vierten Verszeile an, zunächst von *g* nach der Mediante *e*, über deren Dominante *h*, um dann gewissermaßen ängstlich, sich nicht allzuweit zu entfernen, wiederum nach *d* und der Tonika zurückzuführen und endlich in den letzten drei Zeilen unter Berührung der Unterdominante und Oberdominante tonisch zu schließen.

Noch kleiner ist der Kreis der Modulation in dem Madrigal: »*Amor, io parto*« in der Ausgabe von 1607 der *Nuove musiche*[1]. Hier gestaltet sie sich, gleichfalls nach Verszeilen geordnet, folgendermaßen: *g*-moll — Dominante *d* — Parallele *B* — Dominante — Dominante — Tonika — Unterdominante *c* — *f*-dur über *b*-dur nach der Dominante *d* — Dominante *d* Tonika *G* — Dominante *d* — Parallele *B* — Tonika.

An diesen Gebilden vermissen wir noch die harmonische Zusammenfassung des inhaltlich Zusammengehörigen, da der Vers, nicht aber die innere Zusammengehörigkeit für die Kadenzierung maßgebend scheint. Auch die rhythmische und tonliche Gliederung der einzelnen Teile läßt noch kein bestimmtes Gesetz erkennen. Einen bedeutenden Fortschritt errang in dieser Richtung Marco da Gagliano. In seiner *Dafne* finde

1) A. a. O., Anhang, S. 28.

ich zuerst wirklich eurhythmisch gegliederte Melodien, die dem Sinn nach zusammengehörige Verse zusammenfassen, und eine Beantwortung eines Vordersatzes durch einen Nachsatz, also Periodicität, erkennen lassen. Als Beispiel diene der kurze Gesang des Pastor del Coro im Prologo[1]. Er bildet eine tonisch geschlossene Periode von zwölf Takten in *d*, mit einem dominantischen Ganzschluß des Vordersatzes. Das Ganze wird vom Chor wiederholt. Mir ist es unzweifelhaft, daß hier bereits die Rhythmik des Tanzes maßgebend war. Nicht überall läßt sich eine solche überzeugend nachweisen, hier aber ist die Weise so auffallend regelmäßig, rhythmisch so scharf ausgeprägt, daß ein anderes Vorbild als der Ballo nicht anzunehmen ist. Im Verlauf unserer Darstellungen werden wir der großen Bedeutung des Tanzes für die Form Schritt für Schritt begegnen.

Schon die genannten Madrigale Caccinis bekunden nach der Richtung einen gesunden Sinn für Formenschönheit, daß sie sich nach dem tonischen Abschluß der Strophe eine Reprise der letzten Verse, mehr oder weniger melodisch variiert, aber auf demselben Baß, als Absang angliedern[2]. Hier finden wir den ersten Ansatz zum Aufbau des ersten Teiles der späteren, dreiteiligen Arie, wie er bei den Neapolitanern und den Deutsch-Italienern, besonders Hasse und Graun, zum Typus wurde, indem sie den ersten Teil mit Wiederaufnahme des Hauptgedankens schließen. Die Oper recipiert diese im Madrigal nachweisbaren Ansätze, fügt aber eine neue Form hinzu, den dreiteiligen Liedsatz, in der Art, daß die Hauptmelodie einen anderen Gedanken in die Mitte nimmt, also Anfang und Abgesang bildet. Orfeos Gesang »*Ecce puo*«, der den zweiten Akt der gleichnamigen Oper Monteverdis eröffnet[3], ist in diesem Sinne geformt. Er hat nur vier Verszeilen, beginnt in *g*-moll und geht in *f*-dur aus, um dann sofort den Abgesang, die ersten Verse auf die erste Weise, anzureihen und tonisch zu schließen. Unsere Darstellung wird uns wiederholt auf die hier geschilderte Form und ihre Fortbildung zurückführen.

Die Arie des Adonis (Anhang B IV) besteht aus 12 Takten im vierteiligen Rhythmus. Die Gliederung ist nicht in demselben Grade eurhythmisch, wie in Gaglianos oben erwähntem Hirtengesang, aber das Be-

---

1) S. 81 der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. X.

2) So beschaffen sind auch eine Kanzonette und eine Arietta Caccinis aus den *Nuove Musiche* von 1614, die Parisotti in den *Arie antiche, Libro terzo* (Ricordi 1901 mitteilt. Es war schon die Regel für das ältere Madrigal, daß die Schlußverse des Gedichtes wiederholt wurden, indem diese Wiederholung entweder mit dem ersten Mal genau übereinstimmt, wie hier bei Caccini, oder einen neuen musikalischen Gedanken anhebt. Rudolf Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der ital. Madrigalisten. Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1893, S. 3.

3) Publikationen, a. a. O., S. 150.

streben, den Vordersatz durch einen korrespondierenden Nachsatz zu beantworten, ist unverkennbar. Nachstehendes Schema wird den Aufbau des Stückes klarlegen, *G* bedeutet Ganztakt, *H* Halbtakt:

G G H	—	*H G H*	—	*H G G H*	—	*H G H*	—	*H G G*
I		II		III		IV		V

Der Satz besteht also aus 5 Teilen; der mittlere als der ausgedehnteste, bildet den Mittelpunkt, je I und II, IV und V entsprechen einander. Die Tonart ist entschieden äolisch; Beginn und Schluß stehen in *a*, die Haupteinschnitte wiederum in *a*, zweimal in *c*-dur und *e*-dur, das nicht durch den, dem Äolischen verschlossenen Dominant-Septimen-Akkord, sondern durch die oben erwähnte Folge von $\overset{3}{c}$ — $\overset{3\natural}{d}$ — $\overset{\sharp}{e}$ — eingeführt ist. Die ausgesprochene Eigenart der Tonart begründet den wehmütigen weichen Charakter des Stückes, von dem sich das Ritornell durch die bewegte Rhythmik seines Motivs eigenartig abhebt.

Nachdem Adonis eingeschlummert ist, erscheint Falsirena, welche mittlerweile die Vorbereitungen zur Verwandlung des Waldes in einen Garten vollendet hat, in Begleitung der Idonia, und bricht beim Anblick des Adonis, den sie sogleich als den ihr geschilderten Jüngling erkennt, in entzückte Liebesworte aus (*prorompe in parole d'eccessi d'amore* heißt es im argomento). Adonis erwacht und willigt nach einigem Sträuben in die lockenden Bitten der Falsirena, ihr in den Hain zu folgen, weil er hofft, hier das Orakel des Echo erfüllt zu sehen. Der als Aria bezeichnete Gesang der Falsirena (Anhang B V) ist ungemein lieblich, auf ihre Genuß und Freude »einer neuen Welt« verheißenden Worte gestimmt. Hier wendet Mazzocchi sinnig die sonst vermiedenen Passagien, den Pralltriller und den kurzen in Sechszehnteilen ausgeschriebenen betonten Vorschlag an. Die Schlußworte: »*novo ciel*, *nova terra e novo mondo*« klingen in einem jubelnden, gesanglich entzückenden Melisma aus. Das genus molle in *f*-jonisch trägt die frische und heitere Stimmung des Gesanges. Auffallen könnte die Inkongruenz zwischen Gesang und Begleitstimme bei den Schlüssen. Während die Stimme schon mehrfach auf der Dominante aufhört, vollendet die Begleitung den Schluß ohne sie. Solche Wendungen sind aber in jener Periode häufig.

Die Perspektive öffnet sich und zeigt den Zaubergarten mit Fontänen und Baumspalieren im Stile des 17. Jahrhunderts, wie er uns etwa im Boboli-Garten der Mediciäer zu Florenz erhalten ist. Nymphen, Hirten und Tänzerinnen laden Adonis zur Teilnahme an ihren Freuden ein. Dieser fünfstimmige Chor: *Mira, mira giojoso* (Anhang B VI), mit festlichen Akkorden in jonisch *c* eröffnet, lenkt nach vier Takten in einen prächtigen, imitatorisch gehaltenen *g*-dur-Satz ein. Das rhythmisch und melodisch höchst reizvolle Thema wird in allen Stimmen, zunächst im

Einklang, in freiester Weise mit mannigfachen tonlichen und rhythmischen Veränderungen nachgeahmt, tritt dann noch einmal in der Unter-Quint im Baß auf, um sogleich in den anderen Stimmen in der Tonika wieder zu erscheinen und nach der Oberdominante *d* geführt zu werden. So schließt der erste Teil, in dem also Tonika und Dominante vorherrschen. Hier ist das moderne Tonsystem zum Durchbruch gelangt. Die Scheu vor dem Dominant-Dreiklang (*d*, *fis*, *a*), das Merkmal des Myxolydischen, ist überwunden, denn man findet ihn schon im zweiten Takt skrupellos angewendet. Ja, das ganze Stück beruht auf dem Verhältnis der Haupt-Akkorde. Der zweite Teil führt ein neues Thema, vom zweiten Sopran allein vorgetragen, ein, dem sogleich die anderen Stimmen in mannigfacher Gruppierung antworten. Es klingt wie das melodische Rufen und Singen der Waldvögel, das in schönem Durcheinander unser Ohr erfreut. Der Abschluß des Stückes erfolgt in der Tonika, zu dem der zweite Teil moduliert, so daß das Ganze als ein frühes Beispiel eines modern tonalen Satzes erscheint. Kontrapunktisch aber ist der Einfluß der madrigaleskischen Schule unverkennbar. Das Madrigal, eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts, erlebte seine größte Blüte im 16. Jahrhundert. Niederländische Einflüsse und italienische, autochtone Kunst ließen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwei entgegengesetzte Typen entstehen, in denen bald die niederländische Technik überwiegt, bald die Homophonie, der einfache Satz, Note gegen Note, die Unterordnung unter den Diskant als Oberstimme prävalieren[1]). Italienische Komponisten waren es zuerst gewesen, die an den streng gegliederten Bau der Poesie anknüpfend, ihn auch auf die musikalische Form übertragen hatten. Die Frottole des 15. Jahrhunderts rüttelte schon an dem Grundpfeiler der polyphonen Gesangsmusik, indem sie dem Tenor die Melodie abnahm und sie dem Diskant übertrug[2]). So wurden die Italiener, bewußt oder unbewußt, von der rein melodischen Schreibart in die harmonische hineingedrängt. Hierin besteht einer der wesentlichsten Unterschiede und eine der hervorragendsten Errungenschaften des italienischen weltlichen Gesanges gegenüber der gleichzeitigen Musikübung anderer Nationen. Aber auch darin, daß die Italiener ihre Kompositionen genau dem strophischen Bau des Gedichtes anpaßten, zeigten sie sich von den Nordländern in bedeutsamer Weise verschieden. Die Frottolisten komponierten Vers für Vers und setzten an Stelle des Kommas einen Halb-, an Stelle des Punktes aber den Ganzschluß, so daß durch diese musikalische Architektur die poetische Form zu noch höherer Geltung kam. Mit der poetischen nahm

---

1 Peter Wagner, Das Madrigal u. Palestrina. Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1892, S. 427,

2) Rudolf Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert. Vierteljahrschr. für Musikwiss., 1886, S. 451.

auch die musikalische Form die Dreiteiligkeit an, so daß der dritte Teil den ersten wiederholt; a | b | a. Diese Gestaltung der Frottole nun wurde auch dem Madrigal vorbildlich in dem Sinn, daß es die Fortsetzung der Frottole ausmacht. Hier, wo die Grundrisse der poetischen Form schärfer gezeichnet sind, bestätigt sich der Sinn für die musikalische Verhältnismäßigkeit der Teile besonders. Sonette werden nicht selten so komponiert, daß die beiden Vierzeiler musikalisch ganz gleich wiedergegeben werden und der anschließende Sechszeiler eine besondere Melodie erhält, andere Madrigale, wie bei der Frottole so, daß zwei gleiche Sätze einen abweichenden Mittelsatz einschließen, so daß die Schemata a | a | b bezw. a | b | a entstehen. In der späteren Entwicklung des Madrigale vollzog sich eine Annäherung beider Kunstrichtungen, der niederländisch-polyphonen und der italienisch-homophonen. Doch gehen sie auch noch getrennt neben einander her. Während Cyprian de Rore jene bevorzugt, hält sich Arcadelt an diese, Palestrina aber verschmilzt im II. Buch seiner Madrigale (1586) beide Stile[1]). Zu den mannigfachen Bewegungen, welche eine neue Ära der Tonkunst bereits im 16. Jahrhundert ankündigten, der Einmischung der Chromatik (*Gesualdo Principe di Venosa*), der Emancipation des Diskants im polyphonen Madrigal von den anderen Stimmen und ihre Übertragung an einen instrumentalen Körper[2]) gehört auch die Übertragung der rhythmischen Bewegungen der Tanzmusik auf das Madrigal. So entstanden Gesangsstücke in der Art der Frottole mit entschieden markierter Bewegung: die *Balletti*. Gastoldi und Donati sind die Hauptvertreter dieses Genres, das unserer Musik dadurch näher steht, daß es den Taktrhythmus fühlbarer macht, als es den Kontrapunktisten alten Stils möglich war. Die Deutschen Jacob Meiland (»Neuen auserlesenen teutschen Gesänge«, Frankfurt 1575)[3]) und Hans Leo Haßler (»Lustgarten«, 1601) lernen die *Balletti* bei den Italienern kennen und übertragen sie, eine neue Richtung des Liedes anbahnend, nach Deutschland.

Die Form der *Balletti* des Gastoldi ist diejenige der Kanzonetten, nämlich dreiteilig: (a :‖ b, c :‖ oder öfter zweiteilig: a :‖ b :‖ :[4])). Die Oper des 17. Jahrhunderts konnte von diesen Erscheinungen nicht unbeeinflußt bleiben. Bei Mazzocchi ist die Kompositionsweise des Madrigals zunächst in den Chören fühlbar. So kunstvoll die Verbindung der Stimmen auch erscheint, so ist doch die thematische Substanz eine ausgesprochen schlichte und ins Ohr fallende. Unser Chorsatz mit seinem schwungvollen, festlich bewegten und leicht faßlichen Motiv ist melodisch dem

1 Peter Wagner, a. a. O., S. 432 ff. und Rud. Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der ital. Madrigalisten. Vierteljahrschrift f. Musikwiss., 1893, S. 3.
2 Von der in Kap. III gehandelt wird. 3 Ambros, a. a. O., III, S. 578 ff.
4) Rud. Schwartz, a. a. O., S. 5.

Madrigal und der Frottole insbesondere nahe verwandt. Nur die Durchführung des Gedankens ist im guten Sinne polyphon und leicht bewegt[1].

Schon der anschließende *Ballo a 3 voci* erweist den zweifellosen Einfluß der *Balletti* selbst. Der Tanz, zu dem Adonis so verführerisch eingeladen ist, beginnt (Anhang B VII). Die Ballerinen führen ihn an und die Nymphen begleiten ihn mit einem dreistimmigen *Ballo*, also einem Tanzlied. Bisher war der Tanz in der Oper des neuen Stils mehr als Instrumentalstück denn als Tanzlied recipiert. Monteverdis *Orfeo* schließt mit einer *Moresca*. Cavaliere hatte in der *Disperazione di Fileno* 1590) allerdings bereits das *Balletto* verwendet. Drei Satyrn tanzen und singen die *Moresca*. Den Florentiner Anschauungen entsprach aber der von der Sprache nicht ausschließlich abhängige Rhythmus nicht. Hier nun zieht das Tanzlied in die Oper ein, um sich ihr dauernd zu verbinden. Die Ausbildung der musikalischen Form, besonders in der Instrumentalmusik, verdanken wir in erster Linie dem Tanz. Die regelmäßige Wiederkehr der Bewegung erfordert eine musikalische konzinne Form. Vier- und achttaktige Melodien, aus Vorder- und Nachsatz zu einer Periode zusammengeschlossen, sind der Tanzmusik des 16. Jahrhunderts bereits eigen. Der italienische Tanz besteht regelmäßig aus vier rhythmisch ungleichen Teilen[2], nämlich einem zweiteiligen Satz, der *Pavane* oder *Gagliarde* im Tripeltakt, dem raschen lebhaften *Saltorello* $^3/_8$-, dem *Canario* im schnellen $^3/_8$- oder $^6/_8$-Takt, nur aus zwei viertaktigen Phrasen gebildet, die im Hauptton schließen, und der Reprise. So wenigstens sind die *Balletti* beschaffen, die Chilesotti[3]) herausgab. Ferner war in Italien gebräuchlich: die *Bergamasca*, meist zweiteilig mit je acht Takten im $^2/_4$-Takt, die *Ciaconna* im $^3/_4$-Takt mit einem fortwährend wiederholten Baß und variierter Melodie, die ihr verwandte *Passacaglia*, endlich die aus Spanien am Ende des 16. Jahrhunderts eingeführte *Sarabande*, ein Tanz in langsamer Bewegung im $^3/_2$- bezw. $^3/_4$-Takt. Böhme[4]) bezeichnet die Betonung der zweiten Note des Taktes und den Beginn der Melodie mit dem Volltakt als ihm eigentümlich.

Das Tanzlied, *Balletto*, ist zum Singen, Spielen und Tanzen bestimmt. Das melodische Element, das schon in der Frottole, in den Kanzonetten à la Napolitana und den Villanellen zur Homophonie hingestrebt hatte,

---

1 Luigi Rossi im *Orfeo* und Cavalli im *Ercole* greifen wieder auf das Tanzlied-zurück. Im *Orfeo* intoniert es die Venus, die Grazien setzen es fort. Es ist mir unverständlich, warum Kretzschmar Die venetian. Oper und die Werke Cavallis und Cestis. Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1892 die Anlehnung an den Tanz auf französischen Einfluß zurückführen will.

2) Nicht aus zwei Teilen, wie Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, S. 129, irrtümlich anzunehmen scheint.

3) *Biblioteca di Rarità musicali*, Vol. I, Edizioni Ricordi. 4) A. a. O.

gelangt in den *Balletti* zur letzten Grenze des volkstümlich Anmutigen. Hier offenbart sich des Italieners graziös-melodische Anlage zum ersten Mal, hier wirft er die Ketten der niederländischen Systematik, die er sicherlich stets ungern getragen, ab. Und dennoch vollzog sich der Übergang zum begleitenden Einzelgesang nicht von hier aus. Die *Balletti* sind für die Entstehung des Sologesanges nur mittelbar von Einfluß gewesen. In der Zerstörung des organischen Baues des Madrigals, durch die Isolierung des Cantus und die Herabdrückung der anderen Stimmen zu instrumentalen Begleitstimmen tritt der Einzelgesang in unmittelbare Erscheinung. Erzaristokratisch schreitet der Sologesang, in steife Formeln gebannt, in die Welt; das volkstümliche Element der Frottole ist ihm noch fremd, aber es gewinnt bald den größten Einfluß auf den Chorsatz und den Einzelgesang der Oper. In Mazzocchis »*Catena d'Adone*« tritt er besonders augenfällig in Erscheinung. Die *Balletti* haben meist, wie erwähnt, eine echt liedmäßige Gliederung in zwei Teile, deren jeder wiederholt wird. Unser *Ballo* aber hat dreiteilige Liedform, nicht in dem Sinn, daß drei motivisch verschieden gestaltete Teile sich schieden — eine Form, die, wie erwähnt, einem Teile der *Balletti* des Gastoldi eigen — sondern im Sinne der Frottole: a | b a. Ich habe oben bereits auf Ansätze zu dieser Form in der Frottole und im Madrigal hingewiesen. Hier verbindet sie sich mit der ursprünglich zweiteiligen Tanzweise. Der erste Teil besteht aus drei viertaktigen Phrasen, deren Periodicität ohrenfällig ist. In der Tonika (*g*-dur) beginnend und schließend mit den Schlüssen in der Dominante *d* und der Obermediante *e*[1]). Der Mittelsatz ist nicht regelmäßig gebaut. Er besteht aus vier Sätzen mit den Schlüssen in *d*, *a*, *f* und *a*, von denen wiederum der erste, zweite und vierte viertaktig, während der dritte Satz eine Erweiterung zu neun Takten erfährt. Der dritte Teil ist eine Wiederholung des ersten. Anfang und Schluß haben Periodenformen, und zwar dreiteilige. Harmonisch und thematisch bilden sie ein Ganzes. Die ungemein gefällige Melodie des ersten viertaktigen Vordersatzes wird als Sequenz in den beiden folgenden in die Obermediante gewendet und wiederum in die Tonika zurückgeführt. Der Rhythmus wird durchweg festgehalten, ich halte ihn für den der spanischen *Sarabande*. Die dreiteilige Bewegung stützt sich immer wieder auf die zweite Taktnote, die punktiert ist. Gerade dieser Rhythmus ist, wie oben erwähnt, der spanischen *Sarabande* eigen. Ihn durch das ganze Stück hindurch festzuhalten, wäre ermüdend gewesen. Der Tanz verträgt bei seiner geringen Ausdehnung wohl eine Folge scharf ausgeprägter Tonfolgen, und dem Tänzer werden sie je ausgeprägter, je willkommener

1 Mediante im Sinne der Dominante der Dominante, Obermediante als Dominante der Mediante.

sein. Anders im gesungenen Tanzlied. Deshalb mildert Mazzocchi wohlweislich im Mittelsatz die Prägnanz der Bewegung, die er zwar in den ersten vier Takten festhält, um sie dann noch einmal in den Anfangstakten der nächsten Phrase anklingen, dann aber in eine rhythmisch freiere, wenn auch immer noch genügend fest ausgeprägte melismatische Viertelbewegung übergehen zu lassen, welche die drei Soprane in Sequenz einander abnehmen. Die Erweiterung ist ästhetisch durchaus gerechtfertigt, vollständige Regelmäßigkeit hätte Monotonie erzeugt. Jetzt kann der Anfangssatz mit seinem Sarabandenthema wieder beginnen. Das Ganze wird nun von einer Solostimme wiederholt, während die andere Stimmen anderen Instrumenten, wahrscheinlich Streichern, zufallen. Dies Verfahren ist uns bekannt, schon im Verlaufe des 16. Jahrhunderts war die Überantwortung des Cantus an den Sänger, der anderen Stimmen an eine Chitarone oder Laute, später an die Zusammensetzung verschiedener Instrumente gebräuchlich[1]). Unser Stück ist für die Geschichte der Form und der Melodik von Bedeutung. Es dürfte das erste Vokalwerk vorstellen, das in einer festen, periodisch zusammenhängenden Form die Dreiteiligkeit des Liedsatzes in sicheren Konturen hinstellt. Sein formales Vorbild ist die Frottole und das dreisätzige Madrigal, aber die musikalische Periodicität ist hier eine straffere, unserem Liedsatz genähertere. Seiner melodischen Gestaltung nach erweist es sich als eine Fortsetzung der Lyrik Gastoldis, die nach Gefälligem und leicht Faßlichem strebte[2]).

Als Abschluß des ersten Aktes ertönt noch einmal der Chor: *Mira, mira.* Solche Wiederholungen größerer Chöre, wie wir sie in den florentinischen Opern zuweilen, in den römischen häufig antreffen, erstreben und erreichen die übersichtliche Zusammenfassung der Scenen. Noch richtet die römische Oper ihr Augenmerk auf den Zusammenhang und auf eine ihm entsprechende musikalische Gruppierung der Musikstücke. Wir werden in Folgendem noch öfter sehen, wie bestimmte Stücke und Ausschnitte, die den Charakter der Scene vorzugsweise bestimmen, wiederholt werden und andere von ihr abhängige oder nur sekundär bedeutsame in die Mitte nehmen. So ergiebt sich eine über die Einzelszene erhobene höhere dramatische und musikalische Einheit, die den späteren Ausläufern der römischen Oper, also Luigi Rossi vor Allen, und der neapolitanischen Schule abhanden kommt, wenn sie Arie an Arie reiht, ohne an eine inhaltliche Verbindung zu denken. Das Prinzip der Römer, durch die Wiederholung von Chor- und Ensemblesätzen einen höheren Zusammenhang zu schaffen, übertrug Monteverdi auf den Sologesang

1) Ausführlicheres über diesen Gegenstand im Kapitel III.

2) Den Einfluß der italienischen Madrigalisten auf die deutsche Liedkomposition hat Rud. Schwartz, a. a. O., gründlich und fesselnd geschildert.

der venetianischen Oper. Wie er im *Lamento d'Arianna* in einer Scene einen wichtigen Gedanken wiederholte, so ließ er in der *Incoronazione di Poppea* solche Hauptmotive, »die das Schicksal und den Charakter einer im Vordergrund des Dramas stehenden Person wie mit einem Schlag beleuchteten, dem Zuhörer ein Bild einprägten«, in verschiedenen Scenen an gegebenen Stellen wiederkehren[1]).

Der zweite Akt fördert die Handlung nicht wesentlich. Oraspe, der Magierin Gouverneur, bringt die von Vulkan geschmiedete Kette, welche den Gefesselten, wiewohl ihm unsichtbar, hindert zu gehen und zu fliehen. Arsete, der Berater der Falsirena, weigert sich, dem Adonis die Kette anzulegen, wird aber endlich von Idonia umgestimmt. Wir sehen dann Falsirena in ihrem goldenen Palast bemüht, des Adonis' Liebe zu erwerben und ihn ganz an sich zu fesseln. Als er aber auch jetzt noch ihren Verführungen Widerstand entgegensetzt, beschließt sie, ihn, entgegen den Warnungen des Arsete, durch Zauber zu gewinnen. Naturgemäß beanspruchen gegenüber dieser spärlichen Handlung die lyrischen Scenen einen großen Raum, und zwar ist es wiederum der Chor der Nymphen und des Gefolges, bald zu drei höheren, bald zu drei tieferen Stimmen gruppiert, und endlich zu sechs Stimmen zusammengefügt, welchem es obliegt, auf Anruf der Falsirena die Macht der Liebe zu besingen. Der Aufbau des zweiten Aktes ähnelt also demjenigen des ersten, aber die Handlung erscheint hier kaum mehr als eine Vorbereitung für die lyrischen Gesänge. Es wechseln solche a capella mit vom Basso continuo unterstützten. Zuweilen geht eine Symphonie dem Chor voran, die entweder dem Chorsatz gleicht oder ihm wenigstens thematisch gleich gebildet ist. Der Chor der hohen Stimmen trägt den Gesang vor, derjenige der drei tiefen Stimmen wiederholt ihn, endlich vereinigen sich beide in einem sechsstimmigen Ensemble, zu dem auch der Basso continuo tritt, über dessen Zusammensetzung leider jede Angabe fehlt[2]). Ich glaube annehmen zu dürfen, daß hier alle Instrumente in der Verdoppelung der Vokalstimmen in Thätigkeit traten. Auf diese Weise ist durch den Übergang vom dreistimmigen a capella-Gesang zu dem voll begleiteten Chorsatz eine Steigerung erzielt, die bis zum Schluß anhält.

1) Kretzschmar, Monteverdis *Incoronazione di Poppea*, Vierteljahrschr. für Musikwiss. 1894, S. 518.

2) Die Partitur Mazzocchis entbehrt jeder Angabe der Zusammensetzung des Orchesters. Die Begleitung der Sologesänge ist in dem von mir benutzten Exemplar (demjenigen der Bibliothek Borghese in Rom, jetzt in den Besitz des Conservatoire Royal in Brüssel übergegangen) mit Zahlen und Buchstaben versehen, welche offenbar der Begleiter mit Tinte eingezeichnet hat. Diese Schrift ist eine Theorben-Tabulatur, welche Montesardo 1606 in Florenz erfunden hat und die sich häufig in den Werken jener Zeit findet, z. B. in Stefano Landis *S. Alessio*.

Das Recitativische überwiegt in diesem Teil, ohne Bemerkenswertes zu bieten. Nur eine harmonisch überraschende Wendung teile ich im Anhang B VIII mit. Sie führt in das damals außergewöhnliche *fis*-dur. Der geschlossenen Form bedient sich der Komponist nur dort, wo Falsirena ihr Gefolge auffordert, die Macht der Liebe zu besingen. Die Chöre sind trotz einzelner graziöser Wendungen steif und kontrapunktisch ungeschickt. Nur den prächtigen Schlußchor halte ich der Mitteilung würdig (B IX). Der kurze Satz gehört keiner bestimmten Tonart an. Er beginnt mit der Unterdominante des *c*-jonisch, in das er sofort übergeht, und schließt mit *d* und erhöhter Terz. Die Vermittelung von *c* nach *d* geschieht durch den Wechsel zwischen *g*-moll und dem harten Dreiklang auf *b*.

Den Verlauf der letzten Akte können wir kürzer zusammenfassen. Arsete kehrt unverrichteter Sache zurück. Falsirena bleibt allen Vorstellungen verschlossen. Der Gesang des Arsete variiert über demselben Baß in viermal veränderter Gestalt. Wir sehen, daß die melodische Variation in der Oper festen Fuß faßt. Adonis ist zwar durch die Kette des Vulkan in den Kreis der Zauberin gebannt, aber seine Standhaftigkeit bleibt unerschüttert. Falsirena ergeht sich in Klagen und beschließt endlich, durch Beschwörung des Pluto in Erfahrung zu bringen, wer Adonis' Liebe besäße. Der Chor nimmt hier lebhaften Anteil an dem Schmerz der Falsirena. Atmen wir wieder auf! ruft er aus, der Geist ist von Schmerz besiegt und liegt ermattet, aber noch ist er nicht erloschen (Anhang B X). Die wenigen Takte sind ein Meisterwerk in ihrer melodischen Anpassung an das Gedicht, der herben Gestaltung der Harmonie, in der kontrapunktischen Konsequenz der Stimmen. Das Thema, bei den Worten: *Giace languida* eintretend, aus fallenden, reinen und verminderten Quarten gebildet, und kanonisch von den zwei anderen Sopranen wiederholt, veranschaulicht die Ermattung und den Schmerz der Falsirena, das dann unerwartet eintretende *g*-dur den Aufschwung der Stimmung aufs eindringlichste[1]). Um zum Ausgange zurückzukehren, wendet sich die Melodie sogleich von *g* über den Terz-Quart-Akkord auf *f* und den Dreiklang auf *e* nach *a*-moll. Nun bringt der Alt das Subjekt auf der Unterquart, der Tenor und der dritte Sopran nehmen es sofort in der ersten Tonlage wieder auf, noch einmal und zum letzten Mal erklingt es im ersten Sopran in der Untersekunde, dann, nach einer Pause, klingt der Gesang zuversichtlich in *d*-dur aus. An harmonischen Feinheiten ist der Satz reich. Ich hebe die Tonfolge des sechsten Taktes

1) Der Dur-Dreiklang wurde bereits von Zarlino als heiter (*allegro*), der Moll-Dreiklang als traurig (*mesto*) charakterisiert. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 373.

$\overset{3}{g}$ $\overset{\substack{9\\7}}{g}$ $\overset{3}{g}$ hervor, eine orgelpunktartige Behandlung, der wir bei Monteverdi und Landi auch im Recitativ begegnen, ferner die prächtige synkopierte Dissonanz im drittletzten Takt: $\overset{\substack{6\\3}}{H}$ $\overset{\substack{6\natural\\5\\3\natural}}{c}$ $\overset{\substack{6\flat\\4}}{c}$ $\overset{\substack{5\\3\sharp}}{c}$ mit der sekundenweisen Fortschreitung des synkopierten Tones und zwar abwärts[1]).

Noch einmal ist später, am Schluß des dritten Aktes, der Teilnahme des Chores am Schmerz der Falsirena ergreifender Ausdruck gegeben (Anhang B XI). Die tiefen Stimmen zuerst, dann die weiblichen, höheren beklagen erschüttert ihr Leid. Der Ausdruck steigert sich allmählich. Bitteres Leid! ruft der Chor. Erschüttert steht die Heldin; von stolzem Verlangen getrieben, regt sie sich lebendig (*desta raggirasi*). Nur der Schmerz, die Liebe war es, die sie den Spröden beneiden und und dem Bösewicht nachstellen läßt. Charakteristisch ertönen die hohen Stimmen erst dann, wenn das Wort *amore* einsetzt. Die Worte *Ch'empio n'insidia* fallen sinnig den tiefen Stimmen zu. Zunächst bleibt der Gesang homophon, die Deklamation breit und einfach. Dann aber wird die Bewegung lebhaft und in schönem Durcheinander wechseln die Worte *amore* und *dolore*, als ob der Tondichter malen wollte, wie Liebe und Schmerz in der Brust der Heldin im Kampf liegen. Das Ganze verlangt gehende Bewegung, also unser Andante. Für die Schlußakkorde ist ein breites Ausklingen durch: Adagio ausdrücklich vorgeschrieben. Nach der lebhaften Stimmenbewegung verlangt der Schluß eine ernst wirkende Zusammenfassung aller Stimmen. Schon die Frühzeit des dramatischen Gesanges kennt so jenen Gegensatz von Bewegung und Ruhe, der in Händels mächtigen Chorsätzen bewundert wird[2]).

Den vierten Akt eröffnet die Beschwörung des Pluto. Die Gefährtin der Falsirena erzählt in einem unbedeutenden Recitativ von den Vorbereitungen der Zauberin. Dann erscheint sie selbst und ruft unter furcht-

1) Vgl. bei Riemann, a. a. O., S. 398 ff. die Erklärung der guten Wirkung der Synkope bei Zarlino und seine Regeln der Auflösung.

2) Die Vorschrift *Adagio* am Schluß unseres Chorsatzes fällt auf, weil Tempo-Bezeichnungen jener Zeit fremd sind. Mazzocchi bricht vielfach mit der bisherigen Methode der Niederschrift. Er setzt die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen genauer, als andere, und verlangt sogar in der Vorrede zu unserer Oper ihre Anwendung nur da, wo sie ausdrücklich vorgeschrieben sind. Doch ist der Druck nicht so genau, daß nicht doch zahlreiche Ergänzungen notwendig wären. Er führt die Differenzierung zwischen × als *Diesis Enarmonico*, und ♯ als *Diesis Cromatico*, das Zeichen V für den Schwellton im Sinne des Schwellens und Steigens des Tones zugleich, das Zeichen C für die *messa di voce*, für den vollen Schwellton ein. Vgl. die Einleitung zu seinen *Madrigali a 5 voci* von 1638, und zu den *Dialoghi e Sonetti* von demselben Jahre bei Vogel, a. a. O., I, S. 436—438, auch des Verf. »Ital. Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, S. 76.

baren Erschütterungen der Luft und der Erde den Gott der Unterwelt. Pluto steigt herauf. In schaurigen, tiefen Baßtönen, vom *Es* der großen Oktave zum *es* der kleinen Oktave aufsteigend, kündigt er sich al *Rè de la notte* an. Doch auch er, der Gott des *Inferno*, kennt die Liebe und hat Mitgefühl mit ihrer Qual; deshalb verrät er der Zauberin, daß keine Geringere als Venus selbst ihre Rivalin sei. Sie beschließt sogleich, dem Adonis in der Gestalt der Venus zu erscheinen und ihn so zu berücken; denn, meint sie, viel vermag in der Liebe die Kunst und der Trug. Diese Falsirena ist so recht ein Gebilde der moralischen Anschauungen jener Zeit. Ihren Zweck zu erreichen, scheut sie vor keiner Lüge, vor keiner Intrigue zurück, ohne dadurch der Verachtung zu verfallen. Denn wie wir sehen, hat der betrachtende Chor stets tiefes Mitgefühl für ihre unerwiderte Leidenschaft. Auch hier folgen den dramatischen Vorgängen die betrachtenden lyrischen Gesänge des Chores. Man sieht, der Aufbau der Akte ist gleichmäßig. Der Dichter ist mehr auf die Steigerung der äußeren musikalischen Mittel innerhalb jedes Abschnittes, als auf eine konsequente Durchführung der Handlung bedacht. Er subordiniert also bereits die dramatischen Bestandteile den Rücksichten auf die Musik. So hatte sich bereits das Verhältnis zwischen den Elementen des Musikdramas wesentlich von seinem Ausgangspunkte entfernt. Der Chor, der uns hier interessiert (Anhang B XII), ist eines der eigenartigsten und interessantesten Gebilde des Werkes. Der Chor berichtet: Das ebene Land hat gebebt, die Berge haben sich bewegt, in furchtbarem Schrecken ist das Laub vertrocknet, die Quelle versiegt. Nicht also der Eindruck der Erlebnisse wird geschildert, sondern nur Thatsachen berichtet. Deshalb erscheint kein lebhafter, unruhiger Satz, sondern ein Adagio im Tripeltakt mit breiten Harmoniefolgen, aber in kühnsten Dissonanzen. Eine verdeckte Oktavenfolge im zweiten Takt (Baß und zweite Soprane) wird in einer durchgehenden Note im ersten Sopran gemildert; dann bei den Worten: *Scosso ha 'lpiano, mosso il monte*, verharren die Mittelstimmen, der zweite Sopran, Alt und Tenor auf der Oktave und Quinte des *g*-moll-Akkords, während der Baß und die anderen Soprane in Gegenbewegung mit den Tönen $\begin{smallmatrix} c^1 \\ A \end{smallmatrix}$ nach $\begin{smallmatrix} d^2 \\ b^1 \\ B \end{smallmatrix}$ gehen, bis sich alle Stimmen in dem Sext-Akkord auf *B* auflösen. Ähnlich wird das furchtbare Entsetzen, *horrido sparento*, gemalt, in dem wiederum drei Stimmen den Ausgangsakkord festhalten, die anderen zuerst in Gegenbewegung, dann Baß und Alt in parallelen Duodecimem durch ihn hindurchschreiten. So will eine unerhörte Härte der Stimmführung, eine Anhäufung von Dissonanzen der Erzählung gerecht werden. Die vor Wiederholung des Chores eingeschalteten Zwiegesänge scheinen auch den letzten Zusammenhang mit dem dramatischen Verlauf des Stückes zu vergessen.

In ihrer Regelmäßigkeit, die immer je acht Takte zu einer Periode vereinigt und nur an den Schlüssen zu Gunsten der Nachahmung und des melismatischen Flusses eine Erweiterung des Satzbaues aufweist, in ihrer glatt dahinfließenden Melodik stehen diese Gesänge so sehr außerhalb des dramatischen Zusammenhanges, daß sie ihre Rechtfertigung nur in ihrem eigenen musikalischen Wert suchen. Schon so früh, in der Kinderzeit der Oper, offenbart sich also der Geschmack der italienischen Meister an der konzertierenden, von der Handlung emanzipierten Musik, der der späteren Entwickelung der Oper gefährlich werden sollte. Schon jetzt lugt die Konzertoper hervor, schon war der Keim vorhanden, aus dem bald eine schlimme Saat aufgehen sollte.

Zu einer größeren dramatischen Scene erhebt sich der Komponist auch im fünften Akt nicht mehr, der die Lösung der Verwickelung bringt. Nachdem Adonis nochmals sein Schicksal beklagt hat, erscheint Falsirena in der Gestalt der Venus, und trotz seines Mißtrauens gelingt es ihr endlich, ihn zu überzeugen. Sie warnt ihn vor einer Betrügerin, die ihn ihr in der Gestalt der Venus werde abspenstig machen wollen. Da erscheint auf einer Wolke Venus und Amor. Adonis zweifelt, Amor steht erstaunt. Venus befiehlt Amor, dem Adonis die Kette abzunehmen. Nun ist der Zauber gebrochen und Adonis seiner Venus wiedergegeben. Falsirena aber wird für ewige Zeiten mit derselben Kette an einen Fels geschmiedet. Die Moral, die sich hier ausspricht, ist für die Anschauungen der vornehmen Gesellschaft des Seicento charakteristisch. Falsisirena unterliegt der Begierde, *persuasa dalla concupiscenza*, wie die *allegoria della favola* besagt und beweist, *ch'ogni affetto è dal senso agevolmente superato*, daß jeder Affekt leicht der Sinnlichkeit anheim falle. Die Strafe aber folge der Schuld auf dem Fuße: *la pena al fine è seguace della colpa.* Das aber gilt natürlich nicht für den Kreis der Götter. Venus darf ungestraft mit dem Adonis die Ehe brechen. Die Moral der Götter ist nicht die der gewöhnlichen Sterblichen, die des Edelmannes nicht die des Volkes. Shakespeare hatte 30 Jahre vor Marino ein Gedicht »Venus und Adonis« verfaßt. Hier ist Venus eine Beute der heftigsten Leidenschaft, demütig und verlangend zugleich. Adonis ist ein Verächter der Frauen, grausam und gleichgültig gegen die Liebkosungen der Göttin. Marino und Tronsarelli unterstehen in weit höhrem Grade dem Zeitgeist, als der große englische Dichter. Die Göttin durfte nicht als die verführende, leidenschaftlich liebende Frau erscheinen, sie muß die hoheitsvolle Gebieterin bleiben, deshalb überträgt er die Rolle der Verführerin an Falsirena. Sie ist daher auch der einzige Charakter des Stückes, der uns einigermaßen interessiert und an die Behandlung ähnlicher Gestalten Moderner, etwa der Venus im Tannhäuser, gemahnt. Nur fehlen hier die Gegensätze, denn Venus vertritt

nicht die Liebe des Herzens gegenüber der Sinnlichkeit, auch ihr Verhältnis zu Adonis beruht auf dem Wohlgefallen an seiner Schönheit. Adonis selbst ist ohne Initiative, wenngleich Tronsarelli seine Gestalt, derjenigen Marinos gegenüber, durch rührende Treue und Anhänglichkeit an Venus sichtlich gehoben hat.

Die Musik zu diesen abschließenden Scenen fließt in behaglicher Ruhe dahin. Zu einem Konflikt zwischen Venus und Falsirena kommt es nicht. Sobald jene erscheint, ist der Zauber in Nichts zerronnen. Der Göttin bleibt der Triumph.

Nicht die dramatisch-musikalische Gestaltung, nicht eine hervorragende Fähigkeit, Seelenzustände in der Musik zu erhöhtem Ausdruck zu bringen, zeichnet unser Werk aus. Sein Wert liegt vielmehr in dem entschiedenen Hinausgehen über die Ausdrucksmittel der Florentiner. Einmal ist das Recitativ von seiner unbeholfenen, sklavischen Anlehnung an die Silben- und Satzbetonung emanzipiert, in der Diktion freier und natürlicher, harmonisch reicher und flüssiger gestaltet, dann aber die lyrische Substanz zu einer Eindringlichkeit und Prägnanz des Ausdrucks gesteigert, die den älteren Formen unerreichbar bleiben mußte. Hierzu tritt die vollständig neue Gestaltung der Chorsätze durch die Anpassung des polyphonen Stils an die Bedürfnisse der Oper und die Aufnahme des Tanzliedes. Daß er der Oper den Reichtum bereits entwickelter musikalischer Formen zuführte, darin liegt das Verdienst Domenico Mazzocchis.

B. Francesca Caccini, *La Liberazione di Ruggiero*. — Marco da Gagliano und Jacopo Peri, *La Flora*.

Über das musikdramatische Leben in Florenz im zweiten Decennium des 17. Jahrhunderts sind wir durch Vogels Aufsatz über *Marco da Gagliano*[1]) aufs gründlichste unterrichtet. Nur wenige von den zahlreichen Opern, die zur Aufführung gelangten, sind uns erhalten. Unter den toskanischen Komponisten ragt vor allen Marco da Gagliano hervor. Seine *Dafne*, zuerst 1608 in Mantua aufgeführt, und Monteverdis *Orfeo* dürften unter den zahlreichen theatralischen Aufführungen in Florenz nicht gefehlt haben, von denen Erytraeus in seiner Pinakothek, in der Lebensbeschreibung des Loreto Vittori erzählt. Unter solchen Eindrücken entstand Fransesca Caccinis: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, *Florenz* 1625.

Ich hätte keine Veranlassung, dieses Werkes im Zusammenhang mit der römischen Kunst zu gedenken, wenn es nicht gälte, seine Über-

---

1) Vierteljahrschr. für Musikwiss., 1889.

schätzung durch Ambros[1]) zurückzuweisen. Um sein Urteil zu verstehen, muß zunächt ins Auge gefaßt werden, daß Ambros Mazzocchis *Catena d'Adone*, die zwei Jahre vor der Ballettoper der *Fransesca ne Malaspina* erschien, garnicht oder nur flüchtig gekannt, jedenfalls ihre Vorzüge nicht gewürdigt hat. Er sieht deshalb in dem Werke der Florentinerin die erste größere Arbeit nach den Meistern des ersten Decenniums und bewundert ihr ungewöhnliches Talent, dem hier ein wahrhaft glänzendes Denkmal gesetzt sei. Aber selbst die Ausschaltung dieses römischen Werkes und die Beschränkung auf den Vergleich mit der ältesten florentinischen Oper kann Ambros' Urteil nicht rechtfertigen. Die Wahl eines romantischen, Ariosts *Orlando furioso* entlehnten, Stoffes, an Stelle der bisher beliebten antik-mythologischen Vorwürfe, wäre wohl dann ein Fortschritt gewesen, wenn es gelungen wäre, aus ihm einen brauchbaren und anregenden Operntext zu formen. Das aber ist hier nicht verwirklicht. Ohne Kenntnis des Originales wird der Verlauf der Handlung ebenso unverständlich bleiben, wie diejenige der *Erminia sul Giordano* des M. Rossi, die wir noch später kennen lernen wollen, ohne die Lektüre von Tassos *Gerusalemme liberata.*

Nun, Francesca Caccini weist selbst das hochgespannte Lob des Historikers zurück, indem sie ihr Werk ein Balletto nennt. Der musikalische Teil hat nicht nur nicht das Übergewicht über die Balletti zu Fuß und zu Pferde, sondern wollte sie im Gegenteil nur durch eine Reihe zusammengefügter Bilder aus der Welt des Ariost unterbrechen. Solche Balletti waren in Frankreich bereits seit 1581 in Übung[2]). Gewiß lag allen Balletti, auch demjenigen Fransesca Caccinis, eine dramatische Idee zu Grunde, aber auf eine notwendige und logisch entwickelte Handlung kam es nicht so sehr an, als auf die geschickte Einführung der Tänze und Aufzüge. Die Tochter hatte sich also, wahrscheinlich in Selbsterkenntnis ihrer geringeren Fähigkeiten, das Ziel weit niedriger gestellt, als ihr berühmter Vater, der an die antike Tragödie heranzulangen vermeinte. So haben wir für die musikalische Beurteilung ihres Fleißes den richtigen Standpunkt erreicht: eine Gelegenheits-Arbeit, ein Prunk-Ballett (zu Ehren der Anwesenheit des polnischen Prinzen Ladislaw Siegismund am Hofe zu Florenz), gilt es zu beurteilen. Doch selbst mit diesem Maßstab gemessen, ergiebt sich die Musik als armselig und unbeholfen. Ambros, der sonst mit Musikbeispielen nicht spart, unterdrückt in der galanten Besprechung dieser Frauenarbeit jeden Beleg. Das Recitativ freilich ist flüssiger als die ersten Versuche; aber

1) Geschichte der Musik, IV, S. 192 ff.

2) Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, I, S. 86, und Schletterer, Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper, Berlin 1885.

das nicht so sehr aus eigenem Verdienst, als aus dem ihrer Vorbilder Monteverdi und Gagliano, und Ambros kann nicht behaupten, daß sie diesen Meistern auch nur nahe gekommen sei. Die Arien sind von höchst unglücklicher Struktur und bleiben selbst hinter ihres Vaters melodischer Erfindung zurück. Vergebens wird man auch nur diejenige Schönheit der Melodie suchen, die schon des Vaters Madrigale, etwa das prächtige *dove son fuggiti* [1] oder der liebliche Gesang des aus der Unterwelt mit Eurydice zurückkehrenden Orpheus in Peris *Euridice* aufweisen [2]. Ich teile Anhang C IV die Arie der Sirene mit, die nach Ambros' Ansicht ein glückliches Streben nach melodischem Reiz zeigt. Man urteile selbst. Und diese plumpe Melodie, diese verzweifelten Bässe sind noch der glücklichste Einfall der Komponistin. Auf den Gedanken, eine Grundmelodie melodisch zu variieren, kann Francesca das Recht der Einführung in die Oper nicht in Anspruch nehmen, wie Ambros [3] meint. Das »anmutige kleine Duo«: *aure volanti*, Anhang C II, zum Kanon in der Quinte gestaltet, beweist nur, daß die Verfasserin ihres Vaters Abneigung gegen den Kontrapunkt überwunden, daß sie aber besser gethan hätte, die Hände von solch schwierigen Dingen zu lassen; denn der Versuch ist kläglich gescheitert. Ein armseliges Machwerk, dem gegenüber Mazzocchis Kontrapunkt meisterhaft erscheint. Orchestral ist von der gelungenen Beeinflussung des Monteverdi, die Ambros bemerken will, und von einer individuellen Behandlung der Instrumente, wie sie sein *Orfeo* zeigt, nichts zu spüren. Die Begleitung besteht aus einem selten bezifferten Baß, die Schluß-Kadenz ist stets nach der Art des Giulio Caccini, mit 11, 10 statt 4, 3 beziffert. An einigen Stellen, besonders zur Unterstützung der dreistimmigen Gesänge, der Damigelle, in deren Begleitung Alcina erscheint, tritt eine Laute hinzu, deren Griffe mit Buchstaben über der Oberstimme durch die Buchstaben der Montesardoschen Tabulatur gegeben sind. Ein vorüberziehender Hirt wird durch einen dreistimmigen Flötensatz angekündigt, demjenigen in Peris *Euridice* nachgebildet, Anhang C III. Er ist wie sein Vorbild, was Ambros treffend bemerkt [4], die treue Nachahmung der Musik der römischen Pifferari. Peri verwendet Diskant-Flöten, Francesca eine Alt- und zwei Tenor-Flöten. Als Ruggiero sich ermannt und entschlossen ist, seiner Befreierin Melissa zu folgen, flehen die in Blumen verwandelten Feen um Erlösung. Für den fünfstimmigen Chor der Frauen sind fünf Violen, eine Archiviolata, eine Baß-Lyra, ein *organo di legno* und Tasten-Instrumente vorgeschrieben, selbstverständlich nur

---

1 Des Verf. »Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, Anhang S. 13.
2) Vergl. Gevaërt, *Les Gloires de l'Italie.*
3) Geschichte der Musik, IV, S. 299. 4) A. a. O., S. 299.

in Verdoppelung der ihnen parallelen Vokalstimmen (Anhang C VI). Monteverdis Klangfülle hat der Komponistin gefallen, aber sein feiner Sinn in der Differenzierung der Instrumentalklänge geht ihr ab. Die Klagen und Bitten der verzauberten Frauen unterbricht eine feierliche Folge breiter Akkorde zu vier Stimmen, durch vier Violen, Trombonen, Orgel und ein Tasten-Instrument ausgeführt (Anhang C V). Nur für diese Stelle läßt sich das Mitwirken der Posaunen nachweisen. Über ihre Stellung im Orchester spreche ich an anderer Stelle; sie vertreten hier, wie überall, die größte Feierlichkeit und erscheinen in erster Linie in der Oper dort, wo die Helden in die Unterwelt dringen oder die Geister beschwören.

Auch ein zweites musikdramatisches Werk aus der florentiner Schule nämlich: *La Flora* Marco da Gaglianos[1]) und Jacopo Peris, der den Part der Clori schrieb, überzeugt uns, daß ihr die Führung endgültig entrissen war. Sie hat sich der Entfaltung des Melos, der Gestaltung einer wohlgebildeten Melodie, der Verschmelzung des neuen Stils mit dem technischen Vermögen der Polyphonie unvermögend gezeigt, und nur in ihr, das wußten die römischen Meister, konnte die dramatische Musik ihr Heil suchen: Gagliano und Peri sind in diesem Werk der Bewegung der Zeit nur selten gefolgt. Alles in Allem sind sie die Alten geblieben, und selbst da, wo sich das Bemühen nachweisen läßt, über die alten Formeln hinauszukommen, will sich ein rechtes Gelingen nicht einfinden. Sie bleiben steif und ungelenk im Recitativ, knorrig und eckig in der Führung der Singstimme, in der Harmonie veraltet. Der Chorsatz verharrt in der trockenen Verbindung der Akkorde im Sinne der Kirchentonarten. Von dem bereits regen Geiste neuer Tonalität keine Spur. Wo einmal eine selbständige Stimmbewegung oder Nachahmung versucht wird, bleibt sie bald kläglich stecken. Und dabei war das Sujet des Andrea Salvadori so übel nicht: ein Schäferspiel, dem man Anmut und kecken Witz nachrühmen muß. Die Verse sind nicht selten ungemein liebreizend. Soweit pflichte ich Rolland[2]) bei. Wenn er aber auch der Musik *quelque chose de fin de poètique, de tendrement spirituel* nachrühmt, so hat er doch wohl nur den verdienstvollen Mitarbeitern der florentinischen Reform ein Kompliment machen wollen. Sie erhebt sich nicht nur nicht hoch, wie auch er zugiebt, nein, sie ist altmodisch unbeholfen, wie die ersten Versuche, und steht somit außerhalb der Entwickelung.

---

1) Die Partituren der Opern *Il Medoro* von 1619 und *La Regina Sant' Orsola*, Texte von Andrea Salvadori, Musik von Gagliano, sind leider verloren gegangen. Die Textbücher bewahrt die Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel, vgl. Vogel, Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1889, und Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Brüssel 1901, S. 95 u. 114.

2) A. a. O., S. 113.

Die Arbeit war veranlaßt durch die Eheschließung der toskanischen Prinzessin Margherita mit Odoardo Farnese, Herzog von Parma, und wurde aufgeführt, wie es auf dem Titel heißt: *nel Teatro del Serenissimo Gran Duca* (dessen *Maestro di Cappella* Gagliano seit 1609 [1611?] war *nelle Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese Duca di Parma e di Piacenza, e della Serenissima Principessa Margherita di Toscana*[1]). Der Inhalt des Stückes ist kurz erzählt. Jupiter wünscht, daß auch die Erde ihre Sterne habe, wie er sie dem Himmel gegeben. Das aber sollten die Blumen sein, und hervorgehen aus der Liebe des Windgottes Zephyr zur Nymphe Clori, die in Toskana daheim ist. Wieder einmal ist es Amor, der lose, der mit Venus schmollt und seine Hilfe versagt. Venus nimmt ihm mit Merkurs und der Grazien Hilfe Bogen und Pfeil und trifft Zephyr und Clori, die sofort in Liebe zu einander entbrennen. Amor nimmt Rache, er fährt zu Pluto hinab und bittet ihn um das furchtbarste Ungeheuer des Inferno, daß es ihm beistehe: *Qual furia posso darti?* fragt Pluto. *Da mi la Gelosia*, entscheidet Amor. Nur mit Hilfe der Eifersucht, der erbarmungslosesten der Furien, scheint ihm das Rachewerk gesichert. Zunächst verdächtigt er mit Erfolg durch Pan, dem er eine Nymphe versprochen, den Zephyr bei Clori, wobei Pan nicht verabsäumt, sich zum novello amante anzubieten, dann die Nymphe bei Zephyr, der davon eilt und so die furchtbarsten Stürme herbeiführt. Neptun ist verwundert, die Götter alle beunruhigt. Als Amor daher in ihrem Kreise erscheint und um seinen Bogen bittet, giebt Jupiter nach. Aber die Eifersucht ist nun einmal in der Welt und muß für alle Zeiten darin bleiben. Nur an das Ehepaar Odoardo und Margherita darf sie sich nicht heranwagen. Auch Venus erklärt sich überwunden. Die Liebenden werden aufgeklärt und vereinigt. Den Abschluß bildet eine Huldigung und ein Glückwunsch Apolls: Die Lilien (Wappen des Hauses Farnese) blühen stets zur Ehre Toscanas und Parmas, Jupiter segne den Bund! Also: eine geschickte und anmutige Gelegenheitsdichtung, eine Verherrlichung der Allmacht der Liebe, eine Warnung vor der Eifersucht. Wenige Beispiele werden genügen, die musikalische Schwäche des Werkes, die reizlose Öde der Vertonung des lieblichen Stückchens zu beweisen. Im ersten Akte, in dem das alltäglichste Recitativ vorherrscht, scheint mir nur der Chor der Hirten beachtenswert. (Anhang D I.) Sowohl im Satzbau, wie auch in der Führung der Stimmen klingt die Weise des Balletto durch. Harmonisch ist er gut gefügt und die Stimmführung leicht und gefällig. Unser nächstes Beispiel betrifft eine Episode des Stückes. (Anhang C II.) Pan, der

1) Vgl. Vogel, Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1889, S. 512 u. 539. Das Textbuch weist den Titel: *La Flora* | *overo* | *Il Natal de' Fiori* | *favola d'Andrea Salvadori* | etc. Vgl. Wotquenne, a. a. O., S. 72. Dort auch die Dekorationsentwürfe.

Hirtengott, ist von der Nymphe Corilla verschmäht worden, da sie Lorindo liebt. Pan ist wütend: Mir solche Beleidigung! ruft er aus. Darauf meint der Chor: Ein schönes Gesicht könne nie beleidigen, das sei der Liebe Gesetz, in jenem liebenswürdigen Schönheitssinn der Antike, in dem Goethe Lynceus im *Faust* sagen läßt: »Schönheit bändigt jeden Zorn«. Der Tondichter sucht merklich nach einer leicht fließenden, besänftigenden Weise, aber er findet sie nicht. Kaum läßt sich etwas reizloseres denken, als dieses Duett der Tenöre. An Vorbildern fehlt es in der Madrigal-Litteratur wahrlich nicht, aber der Aufgabe, ihre Schätze der Oper zuzuführen, erweist sich die florentinische Schule als unfähig. Gagliano scheitert hier völlig, weder Form noch Melos wollen sich fügen. Wir überzeugen uns sogleich, daß es Peri besser verstand, sich in geschlossenen Formen zu äußern. Als Clori das Werben Zephyrs tändelnd kokett zurückweist, da gelingt ihm eine leicht bewegte, auf einem recht geschickten Baß ruhende, anmutige Weise. Er wählte die seit Agazzari beliebte Form der melodischen Variation, die überhaupt der Mehrzahl der Einzelgesänge der Oper zu Grunde liegt (Anhang C III). Peri hat sich hier gegenüber der *Euridice* musikalisch ernstlich weiter geschoben. Was dort nur keimhaft im Recitativ eingebettet sich regte, das ist hier offen entfaltet. Der Wunsch, die Melodie leicht faßlich zu gestalten, die tonalen Beziehungen der Schlüsse, die Kadenzen, enger zu knüpfen, das Ganze übersichtlich zu gliedern, ist durchweg zu erkennen. Der prinzipielle Standpunkt der Reformatoren, Musik sei nur Unterstützung der Sprache, ist hier aufgegeben. Peri tritt somit in die Reihe derjenigen, die in der Verschmelzung des Melos und Wortes die Zukunft der dramatischen Musik sehen. Auch Gagliano hat die alten antikisierenden Anschauungen vielfach überwunden, und er versucht gleichfalls, dem musikalischen Teil zu vollerem Rechte zu verhelfen, aber das Können versagt ihm. Er bleibt trocken und unbeholfen, Peri ist gewählter und schmiegsamer. Gute Einfälle, fließende Gedanken machen sich nicht bloß zuweilen in der geschlossenen Form geltend, auch im Recitativ findet er einmal wirklich rührende Accente. Wenn Zephyr erscheint, um Clori zu werben (Anhang C IV), steigert sich sein Drängen (*tu taci e chini a terra*) zu einer Eindringlichkeit, daß wir den vornehmen, kühlen Komponisten der *Euridice* kaum wiedererkennen. Die den Gesang einleitende und am meisten hervortretende Wendung kehrt am Schluß wieder, ein Zeichen, wie das Streben nach Form in ihm lebendig war, wie er es für notwendig hielt, durch Wiederholung einen Gedanken bedeutsamer wirken zu lassen. Auch in der Harmonik hat er Fortschritte gemacht. Hier hat Monteverdi eingewirkt. Die frei eintretende Septime, die über einem liegenden Baß als Orgelpunkt durchgleitenden Stimmen, alles das ist seines Geistes. In dem freien Eintreten der Quart über *E*, nach der Terz aufgelöst, geht

er sogar einen Schritt über sein Vorbild hinaus. Leider sind solche Einfälle nur vereinzelt. Alles in Allem bleibt doch die Erfindung in recht engen Grenzen. Merkur und die Grazien wiegen Amor in Schlaf, eine passende Gelegenheit, sich einmal ganz dem Wohlbehagen jenes Melos zu überlassen, für das in dem Tanzlied des 16. Jahrhunderts ein so unübertreffliches Vorbild vorlag. Was erzeugt Gaglianos Fantasie? Ein armseliges kleines Liedchen: *Fa la ninna, fa la nanna* (Anhang C V), beruhend auf der absteigenden Tonleiter.

Die genauere Bekanntschaft mit diesen beiden Spätwerken der toskanischen Schule macht es klar, daß sie in der Verfolgung des von ihr eröffneten Weges nicht glücklich war. Selbst da, wo sie einmal das Bestreben zeigt, von mittlerweile geschaffenen Erweiterungen des Opernstiles Gebrauch zu machen, blieb sie doch an den stammelnden Formen der alten Zeit hängen. Die Zukunft gehörte den Römern und der venetianisahen Schule.

C. Giac. Cornachioli, *Diana schernita*. — Stefano Landi, *La morte d'Orfeo* und *Il S. Alessio*.

Maffeo Barberini hatte im Jahre 1623 als Urban VIII. den päpstlichen Thron bestiegen. Seine Verwandten bekleideten die höchsten Ämter der Hierarchie. Sie verfehlten nicht, die Künste unter ihren vielvermögenden Schutz zu nehmen. Sie erbauten ihren Palazzo, noch heute das edelste und größte Gebäude der Spätrenaissance in Rom, das auch einen Theatersaal von erheblicher Ausdehnung besitzt. Zu dieser Familie standen die hervorragendsten Musiker Roms in Beziehung. Zahlreiche Werke tragen die Dedikation an eines ihrer Mitglieder an der Spitze. Die Bibliothek Barberini bewahrt noch heute eine Reihe von Opernpartituren des 17. Jahrhunderts in Druck und Schrift, die Zeugnis für ihr lebhaftes Interesse gerade an der dramatischen Musik ablegt. Ademollo[1]) hat eine treffliche Beschreibung der Veranstaltungen des Teatro Barberini gegeben. Seit der Thronbesteigung Urbans VIII. drängten sich die Komponisten der heiligen Stadt, der Protektion der Barberini teilhaftig zu werden. Ein reges geistiges Leben herrschte damals in Rom. Seine heutige Gestalt gewann es gerade in dieser Epoche. Ich erinnere nur an die Vollendung der Plätze vor St. Peter und des Lateran, an die Erbauung der spanischen Treppe, der Fontana Trevi, endlich an die zahlreichen Villen, die damals in der Umgebung entstanden. Die Musik der abgeschlossenen Periode wurde noch mit voller Pietät gepflegt. Noch stand die Kirchenmusik in jener majestätischen Größe, in der sie, von einer Reihe glorreicher Meister gepflegt und bereichert, von Palestrina als das herrlichste Erbe des

1) A. a. O., S. 7 35.

16. Jahrhunderts der katholischen Welt hinterlassen worden war. Nunmehr stellte sich auch die Instrumentalkunst, und in erster Linie das Orgelspiel der älteren Schwester ebenbürtig zur Seite. Frescobaldi strebte den höchsten Zielen zu. Nach fünfjährigem Aufenthalt in Florenz kehrte er 1633 in seine Stellung an St. Peter zurück[1]). Nicht nur die Familie Barberini, auch andere Mitglieder der vornehmen Gesellschaft beteiligten sich an der Förderung des musikdramatischen Lebens. Der Aufführung der *Catena d'Adone* im Jahre 1624 folgte 5 Jahre später im Hause des Baron di Hohen-Rechberg, also eines Deutschen: *Diana schernita*, *Favola boscareccia*, eine Episode aus Ovids Metamorphosen, von Giov. Francesco Parisani in zierliche Verse gebracht und in Musik gesetzt von Giacinto Cornachioli d'Ascoli, einem Priester, der später, etwa 1635, unter dem Kapelmeister Giov. Jac. Porro am Münchener Hofe als Musikus und Diskantisteninformator fungierte[2]. Gewidmet ist das Werk Taddeo Barberini, einem Bruder des regierenden Papstes, Präfekten von Rom.

Amor will seine Freunde, den Scherz und das Lachen kennen lernen. Diana bemerkt ihn und, ihn zu verhöhnen, führt sie ihn in die Grotte der weisen Egeria. Wütend über die gelungene Mystifikation, beschließt er, sich an Diana zu rächen und erwählt Pan, der in Diana verliebt ist, zu seinem Werkzeug. Er bestimmt ihn, Diana durch Goldgeschenke zu bethören. Er selbst eilt in die Höhle, in der Diana mit ihren Nymphen zu baden pflegt, um dem Wasser liebesberauschende Kraft zu verleihen. Nach vollbrachtem Werk trifft er Endymion, den Diana liebt, und dem sie ein goldenes Augenglas (*occhialino dorato*) geschenkt, damit er ihre Bahnen am Himmel verfolgen könne. Amor erweckt seine Eifersucht und verspricht, ihn Zeuge ihrer Untreue mit Pan werden zu lassen[3]. Zu diesem Zwecke verleiht er ihm die Gestalt des Jägers Atteone. Pan hat sich mittlerweile von Midas einige goldene Monde fertigen lassen, mit denen er die Gunst der Göttin zu erreichen hofft. Er eilt zur Grotte und verbirgt sich, sie im Bade zu überraschen. Arglos kommt Diana mit ihren beiden Nymphen, entschlossen, Amor mit ihrem Gürtel zu fesseln, wenn sie ihn anträfe. Während die Gehilfinnen die Göttin entkleiden, schleicht sich der verliebte Endymion in der Gestalt des Atteone hinein und verbirgt sich in dem vorderen Teil des Berges, um die Hehre in ihrer göttlichen Nacktheit zu bewundern (*per vagheggiarla ignuda*.

1) Vergl. Haberl, Über Frescobaldi, Cäcilienkalender 1887, und die Einleitung zur *Collatio Musices Organicae in operibus Frescobaldi*.

2) Vergl. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München. S. 28. Eitner, Quellenlexikon, bringt keinerlei biographische Anmerkungen.

3) Eine ähnliche Konstellation findet sich schon in Guarinis *Pastor Fido*; vergl. Wiese und Percopo, a. a. O., S. 320.

heißt es im Argomento. Doch von den Nymphen gewarnt, bespritzt sie den kühnen Eindringling, in dem sie ihren geliebten Endymion nicht erkennt, mit dem Wasser des Bades und verwandelt ihn in einen Hirsch. Von den Nymphen verfolgt, flieht er. Diana, wie sie sich in den Hintergrund der Höhle flüchtet, läuft dem Pan in die geöffneten Arme (*viene abbriacciata*). Die Scene wandelt sich. Diana eilt beschämt und betrübt (*vergognosa e afflitta*) aus der Höhle und beschwört Pan, von ihrem Fehltritt (*fatto amoroso*) zu schweigen. Wie er noch beruhigend auf sie einspricht, kommt der Chor der Hirten und Nymphen mit dem erlegten Hirsch. Amor, am Ziel seiner Wünsche, verrät Diana, wen sie getötet. Diana und der Chor der Nymphen beklagen den Tod ihres Lieblings. Versöhnlich verwandelt nun Amor Endymion in eine gelbe Lilie. Drei goldene Bienen — das Wappen der Barberini — senken sich hernieder und tragen die Lilie dem Himmel zu.

Wir stehen vor einem Hirtendrama in der Art der *Aminta* Tassos und des *Pastor fido* Guarinis, dem aber die Verquickung mit Elementen des italienischen Lustspiels eigentümlich ist. Die Intrigue selbst, wie die Verkleidung des Endymion in die Gestalt des Atteone erinnern an die Komödie. Man muß sich vergegenwärtigen, daß die sittlichen Anschauungen und Schicklichkeitsbegriffe der römischen Gesellschaft jener Zeit nicht wesentlich andere waren als diejenigen der Renaissance. Wer sich an den schlüpfrigen Komödien eines Aretino, Bernardo Dovizi (Kardinal Bibbiena) und Machiavelli ergötzte, der konnte an diesem Gegenstand und seiner Dramatisierung keinen Anstoß nehmen, und wenn wir selbst annehmen, daß die Reform im Schoß der katholischen Kirche seit Leo X. auch läuternd auf die Sitten der Gesellschaft gewirkt habe, so war doch auch jetzt noch unter dem Deckmantel des Klassizismus zu sagen so manches erlaubt, was, lediglich auf seinen sittlichen Inhalt hin beurteilt, die Prüfung nicht bestanden hätte. Ovids harmlose Erzählung erfährt allerdings hier eine recht bedenkliche dramatische Wandlung, aber sicherlich nahm niemand an ihr Anstoß, denn die Aufführung geschah im Hause eines der Gesellschaft angehörigen deutschen Edelmanns, und lief in einer Verherrlichung der Familie des regierenden Papstes aus. Vermag man sich in die Anschauungen jener Zeit hinein zu denken, so erscheint das ganze Spiel nicht übel. Die Intrigue ist gut eingeleitet, angenehm durchgeführt, und die elegante Sprache täuscht mit bewundernswürdiger Leichtigkeit über viele schlüpfrige Unebenheiten hinweg. Der Dichter wagte viel, wenn er dem Musiker den Stoff in dieser Form vorlegte. Zum ersten Mal waren Elemente der Komödie in das Hirtenleben eingeflochten. Sicherlich ist das Libretto keine Komödie, wie Rolland[1]) anzunehmen

---

1) A. a. O., S. 158.

geneigt scheint. Die *comedia in musica* erwuchs gerade im Gegensatz zu den klassischen Bühnenstoffen in der Behandlung zeit- und volksgenössischer Gegenstände. Die Komödien der römischen Kunst, mit denen wir uns in einem besonderen Abschnitt beschäftigen werden, sind dem Volksleben der Zeit entnommen und behandeln Typen italienischen Volksgeistes, selbst dort, wo Scenen komischen Inhalts sich in klassische oder kirchengeschichtliche Opernstoffe einfügen, wie in Landis *Santo Alessio*. In den Opern der Venetianer sind die handelnden Personen Repräsentanten des zeitgenössischen nationalen Lebens, Diener, Pagen, Ammen, die mit dem Thun und Denken der Vornehmen und Fürsten so gut wie nichts zu thun haben. Neben diesen Episoden entwickelte sich die *Opera buffa* zu einem eigenen Kunstgebilde. Die Typen des niederen Volkslebens bleiben dieselben, aber an die Stelle der griechischen und römischen Helden treten die Gestalten der damaligen Gesellschaft, der Edelmann, der Priester, der Kaufmann, der Handwerker. Unsere *Favola boscareccia* hat mit der *comedia in musica* nichts gemein. Sie ist ein heiteres Spiel aus dem Götterleben der Griechen, dem auch ernstere Gegensätze nicht fehlen. Denn Dianas Schmerz um den verlorenen Endymion ist durchaus ernst und tief.

Die Musik stand vor einer Aufgabe neuer Art. Das leicht Gefällige, das sinnreich Anmutige, das den Grundzug des Libretto ausmacht, zu illustrieren, konnte Cornachioli keinem früheren Meister der dramatischen Kunst ablauschen. Er hätte gut gethan, sich an die Frottole und die *Balletti* des Gastoldi zu erinnern, aber das mochte dem Priester schlecht anstehen; der Stil des Peri behagte ihm besser. So erscheint denn die leichte Anmut der Sprache musikalisch kaum irgendwo getroffen. Das Recitativ hat die schnürenden Fesseln des florentinischen Sprachgesanges nicht abgeworfen, die harmonische Grundlage ist nicht sicherer, als dort aufgebaut, und die seltenen Versuche einer freieren Bewegung stolpern hilflos umher (Anhang E II, III). Den ernsten Scenen steht seine Schreibweise besser zu Gesicht, als den von Humor und Scherz getragenen. Endymions Gesang, der sein *grand' pianeta del ciel* in vier Variationen verherrlicht, ist sogar nicht ohne Anmut und Innigkeit, der bewegte Baß jedenfalls bemerkenswert (E I) und der, offenbar a capella gedachte sechsstimmige Klagegesang um den Tod des Endymion atmet einen wahren und tiefen Ausdruck des Schmerzes, der uns auch heute noch zu ergreifen vermag (Anhang E IV).

Der Palazzo Barberini war im Jahre 1633 seiner Bestimmung übergeben worden. Nur ein groß angelegtes, bedeutsames und ernstes Werk war der Feier der Einweihung des herrlichen Saales würdig, die überdies durch die Anwesenheit des Prinzen Alexander Karl von Polen eine besondere Bedeutung gewann. Der Kardinal Giulio Ruspi-

gliosi[1], der spätere Papst Clemens IX, wählte den Gegenstand: die Geschichte des heiligen Alessio, fertigte den Text selbst, und berief Stefano Landi zu seinem musikalischen Mitarbeiter.

Stefano Landi ist am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom geboren. Wem er seine musikalische Förderung verdankt, wo er seine Jugend verlebt, ist nicht zu ermitteln. Im Jahre 1618 finden wir ihn als Kapellmeister des Bischofs Marco Cornaro in Padua, wie aus der Dedikation des ersten Buches seiner Madrigale zu fünf Stimmen hervorgeht[2]. Fétis bezeichnet ihn, wohl irrtümlich, als an den Kirchen di Santo und S. Maria in Monte thätig. 1620 lebte er in Rom, von wo die Dedikation seiner Arien für eine Stimme an Paolo Savello, Fürsten von Albano, außerordentlichen Gesandten des Kaisers beim heiligen Stuhl[3], datiert ist. Die nächste Nachricht vermittelt uns die Dedikation des zweiten Buches seiner Arien, datiert: *di Roma li 20 gennaro 1627* an die Prinzessin von Piemont, aus der wir entnehmen, daß er im Dienste ihres Schwagers, des Kardinal di Savoia, stand und Gesanguntericht gab. Er rühmt die Leistungen seines Schülers Angelo Ferrotti in Turin[4]. Rom scheint sein ständiger Wohnsitz geblieben zu sein. Zunächst bekleidete er die Würde eines Clericus beneficiatus in Basilica Principis Apostolorum nec non in ecclesia D. Mariae ad montes, später die eines Musico nella Capella di N. Signore e Chierico beneficiato in S. Pietro[5]. In dieser Stellung befand er sich bereits im Jahre 1630. Denn er wird in diesem Jahre unter den Kontraaltisten der päpstlichen Kapelle aufgezählt[6]. Adami de Bolsena[7] bestätigt die Angabe und folgert, er sei Kastrat gewesen. Dieser Schluß scheint mir nicht konkludent. Wenigstens ist die Möglichkeit, daß er Falsettist gewesen, nicht ausgeschlossen, da der Übergang von der Besetzung der hohen Stimmen durch Falsettisten zu derjenigen durch Kastraten erst in den ersten Dezennien des Jahrhunderts erfolgte. Sein Ruf war zur Zeit seiner Berufung durch den Kardinal Ruspigliosi im Jahre 1634 bereits wohl begründet. Vogel[8] zählt bis 1634 an Druckwerken auf: eine dramatische Arbeit: *La Morte d'Orfeo, Tragicomedia pastorale* (1619)[9], ferner zwei Hefte Arien für eine Singstimme aus den

---

1) Über Ruspigliosis Bedeutung als Dichter und Librettist im Kap. II.

2) Vgl. Vogel, a. a. O., I, S. 342 u. Gaspari-Torchi, *Catalogo*, vol. III, S. 87.

3) Vogel, a. a. O., S. 343.

4) Gaspari-Torchi, *Catalogo*, vol. III, S. 237 unter Landi.

5) Vogel, a. a. O., S. 344.

6) Haberl, Katalog der Musikwerke im päpstl. Archiv, Monatsh. f. Musikgesch. 1887, S. 33 Anm.

7) *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontificia. Rom* 1711. Ebenso Riemann, Musiklexikon von 1900 unter Landi.

8) A. a. O.

9) Nicht 1639, wie Fétis angiebt. Das einzige erhaltene Exemplar, im Druck,

Jahren 1620 1627 und ein Buch fünfstimmiger Madrigale aus dem Jahre 1619. Endlich sind ein- und mehrstimmige Madrigale seiner Arbeit in den Sammlungen beliebter Komponisten aufgenommen worden[1]. Landi hat sich also der neuen Bewegung frühzeitig angeschlossen. Bevor wir uns seiner reifsten Arbeit zuwenden, betrachten wir die Schule, die er durchmachte. Bedeutung hat für uns in erster Linie seine Stellung zum rappresentativen Stil. In seinen Arien *a voce sola*[2]) kann ich eine besondere Eigenart nicht entdecken. Sie ragen in keiner Beziehung über unzählige gleichartige Produkte hinaus. Anders sein erster dramatischer Versuch: *La Morte d'Orfeo*, der unsere Beachtung verdient.

Ob, wo und wann er zur Aufführung gelangte, ist weder aus der die Partitur begleitenden Dedikation, noch aus den am Schluß angefügten Sonetten an den Dichter und Komponisten ersichtlich.

Die klassische Sage von Orpheus, dem trakischen Sänger, hatte schon 1471 Poliziano zur Dramatisierung gereizt. In Form und Aufbau noch an die alten *rappresentazioni* angelehnt, und nicht mehr als dialogisierte Erzählung, ist sie ihrem Charakter nach dennoch bereits ein Schäferspiel. Darauf weisen schon die Titel der fünf Akte hin, als *Pastorale*, *Ninfale*, *Eroico*, *Negromantico* (Zauberspiel) und *Bacchanale*. Der Schäfer Aristaeus liebt des Orpheus Gattin Eurydice. Als er ihr sein Liebesleid klagt, flieht sie und wird durch den Biß einer Schlange getötet. Orpheus bricht bei der Nachricht von ihrem Tode in die schmerzlichsten Klagen aus und schreitet zum Tartarus, ihm die Geliebte zu entreißen. Pluto läßt sich erweichen und giebt ihm die Gattin unter der Bedingung zurück, daß er sie ans Tageslicht führe, ohne sich nach ihr umzuwenden. Er aber bricht das gegebene Gelübde, und Eurydice entschwindet für immer. Er schwört, kein Weib mehr lieben zu wollen und zieht nach Thracien. Hier töteten ihn auf des Bacchus Geheiß die Mänaden, um die durch seinen Schwur beleidigten Frauen zu rächen. Eine Reihe anderer Dramatisierungen desselben Stoffes bietet uns kein Interesse, genug, daß er bis ins 18. Jahrhundert hinein auf der Bühne fortlebte. Die Librettisten der ersten Opern erkannten sofort die Brauchbarkeit des Stoffes und seine Wirksamkeit. War es doch gerade die Macht des Gesanges selbst, die es zu gestalten ankam, und bieten doch die Hirtenscenen einerseits, die schaurigen Chöre der Geister der Unterwelt andererseits, Vorwürfe von unvergleichlicher Gegensätzlichkeit. Sofort aber wurde auch klar, daß der musikalischen Behandlung der an Klagen und Thränen reichen Handlung, der

st bei der Versteigerung der Bibliothek Borghese in den Besitz des British Museum übergegangen. Ich besitze eine Abschrift.

1) Vergl. Vogel, a. a. O., I, unter Landi.

2) Vergl. Bohn, Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 etc., S. 231—232.

tragische Ausgang der Erzählung Vergils nicht anstehe. Rinucinis Dichtung *Euridice*, die Peri und Caccini benutzten, vereinfacht und verkürzt die Vorgänge darum wesentlich[1]). Der Schäfer Aristaeus ist, als für die Handlung belanglos, gestrichen. Pluto giebt Eurydice vorbehaltlos zurück, Freudengesänge beschließen die Oper. So aber entfiel der eigentliche Konflikt; denn gerade die eigenartige Prüfung, die Orpheus und Eurydice zu bestehen haben, erheischt unser besonderes Interesse. Gerade der Kampf in Orpheus' Innern, die Enttäuschung der Eurydice, die sich aus der höchsten Freude in den tiefsten Kummer versetzt sieht, — denn sie weiß nichts von dem Gebote der Pluto — sind von ergreifender Wirkung. In dieser Erkenntnis stellte Monteverdis Textdichter die ursprüngliche und sinnreiche Handlung wieder her. Pluto stellt seine Bedingung und Eurydice wird dem Helden genommen, da er im Kampfe unterlegen. Aber ein versöhnender Schluß schien geboten. Nur seine übergroße Liebe, seine unbezwingliche Sehnsucht hatte ihn dem Gelübde abgewendet. Apoll, der Vater, gewährt Verzeihung und führt ihn in den Kreis der Götter, in die Sphären der ewigen Seligkeit. In diesem Sinne hat auch bekanntlich Calzabigi Glucks gleichnamige Oper gestaltet. Eros erweckt die Tote und führt sie dem Himmel zu. Ich kann Bulthaupt[2]) nicht beistimmen, wenn er diesen Ausgang auf den Einfluß der alten »Götter- und Heroenoper« zurückführt. Eros ist hier nicht so sehr ein *deus ex machina*, als der Liebesgott, dem des Helden Unterliegen verzeihlich, ja lobenswert erscheinen mußte.

Landis Textdichter Alessandro Matthei, Chierico da camera, Abbate di Norandola, nennt ihn das Titelblatt, behandelt den zweiten Teil des Mythos; der Tod der Eurydice, des Sängers mißlungener Versuch, sie wieder zu gewinnen, sein Schwur, den Frauen zu entsagen, liegt vor dem Drama. Die Vorgänge in ihm sind in den Argomento, das dem Personen-Verzeichnis folgt, dahin zusammengefaßt: Orpheus soll im Kreise der Götter den Tag seiner Geburt feiern. Erzürnt durch sein Gelübde, sich den Frauen und ihrem Dienst zu entziehen, läßt ihn Bacchus durch die Mänaden töten. Jupiter aber erhebt ihn als Halbgott zu sich in den Himmel. Nur durch ein reiches Beiwerk konnte dieser Gegenstand zu einer fünfaktigen Oper erweitert werden. Der Titel »*Tragicomedia pastorale*« bezeichnet den Charakter des Werkes treffend als ein Schäfer-Drama, wie Rinucinis *Euridice*, in Verquickung mit Elementen der Komödie. Auf eine pastorale Grundstimmung Episoden der Komödie, ja sogar ländliche Farcen aufzusetzen, war dem italienischen Theater geläufig[3]). Das Schäfer-Drama hat sich eigentlich erst in der Mitte des 16. Jahr-

1) Vergl. Klein, Geschichte des Dramas, V, S. 549 ff.

2) Dramaturgie der Oper, I, S. 29. 3) Vgl. Wiese u. Percopo, a. a. O., S. 340.

hunderts aus den höfischen Eklogen des 16. Jahrhunderts, den Schäfer-Eklogen und den Komödien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebildet. In unserem Spiel ist das komische Element auf eine Scene im Tartarus beschränkt. Charon, der grimmige Wächter, gewinnt seinem schweren Amt, die Begrabenen zu überführen, die besten Seiten ab; er tritt nicht, wie Vergil ihn schildert, vor uns als grimmiger, wortkarger Fährmann, sondern als polternder Alter, äußerlich rauh, aber innerlich voll erfrischenden Humors. Ich komme auf diese in jeder Beziehung interessante Scene noch zu sprechen.

Der erste Akt führt sehr weitläufig in die Handlung ein. Es ist düstere Nacht; Tetis vernimmt die Gefahr, die dem Sänger droht, sie will zur Erde, ihn zu schützen, aber das Fatum verkündet ihr, daß sein Schicksal beschlossen. Hebro, an dessen Gestade wir uns befinden, ruft Aurora und ihre Winde herbei, dem Geburtstagsfest des Orpheus den schönsten Tag zu bringen. Die Euretti, die sanften Winde des Westens, fliegen heran. Aurora folgt ihnen und in lieblichen Gesängen verkünden sie den Ruhm des Sängers. Ein ungemein reizvolles, pastorales Bild, dem der Tondichter lebhafte Farben zu geben verstanden hat. Mit dem Vorurteil der ersten Musikdramatiker gegen den Kontrapunkt hat Landi jetzt schon, also sieben Jahre vor Mazzocchi, gebrochen. Er entwickelt, was seine Vorgänger und Zeitgenossen Peri und Monteverdi angedeutet. Die Gesänge der Windgöttinnen (Anhang F II) haben ihr Vorbild in dem kurzen dreistimmigen Gesange am Schluß der *Euridice* Peris. Thema und Nachahmung auf derselben Tonstufe sind jenem treu nachgebildet, nur ist hier der Satz weiter entwickelt und die Stimmführung sorgfältiger. Auch treten hier, nachdem das erste Motiv erschöpft ist, neue Subjekte auf, die wiederum in den anderen Stimmen erscheinen. Endlich sammeln sie sich in einem breiten Tripeltakt im verminderten trochäischen Zeitmaß (= $^6/_4$).

Der Tag hat begonnen, fröhliche Hirten begrüßen den herannahenden Morgen. Ein hübscher Vergleich liegt dem Text zu Grunde. So wie die Strahlen der Sonne zuerst auf die Spitzen der Berge fielen, aber auch alle Ungewitter zuerst auf sie niedergingen, so sei auch das Leben der Hirten Gefahren am meisten ausgesetzt. Dafür aber böte es auch die ungetrübtesten Freuden. Landi konnte nicht daran denken, den anmutigen Gedanken in den nüchternen Akkordfolgen der *rappresentazione* herunter zu haspeln. Er mußte zum Madrigalstil in seiner künstlichen Form greifen und that es unbedenklich, ohne sich an die Theorie der Graecomanen und Antikontrapunktisten zu kehren[1]. Er erkennt.

1) Hatte doch der fanatische Eifer des Bardi-Kreises bereits Schule gemacht. Cavalieres unerträgliche Homophonie ist nicht ohne Nachahmung geblieben. Neben

daß der Chorgesang andere Gesetze habe als der recitierende Sologesang. Landi spricht es hier aus. Der Chorgesang ist frei zu gestalten und muß an die großen Vorwürfe der alten Schule anknüpfen, will er eine Stellung in der Oper erringen, und darf sich nicht, wie es Gagliano gethan, damit begnügen, durch polyphone Episoden die strenge Öde des deklamatorischen Chorpartes zu mildern. So greift Landi frisch, und unbekümmert um theoretische Bedenken, zu dem bewährten Stil des Madrigals, sucht ihn dem Theater anzupassen, ihn bühnenwirksam zu machen. Das alles zeigt sich schon in diesem Chor (Anhang F III) in der auffallenden Plastik, um nicht zu sagen Ohrenfälligkeit der Themen, in ihrer geschickten thematischen Behandlung und in der Freiheit, mit der sie in der Nachahmung — einmal sogar in Gegenbewegung bei den Worten: *di ferir vaghi* — nach dem Bedürfnis modelliert werden. Jede Strophe erscheint mit einem neuen Motiv, das kanonisch in allen Stimmen nachgeahmt wird. Herrlich gelungen ist die Zusammenführung der beiden charakteristischen Themen bei den Worten: *vibran le nubi.* Leider fehlt auch hier wieder einmal die Anweisung für die Ausführung des Continuo. Wahrscheinlich traten Tasteninstrumente in Wirksamkeit.

Landi hatte in diesem Chor bereits den Weg beschritten, auf dem sein späteres Hauptwerk zu einer alle anderen Erscheinungen der Zeit weit überragenden Bedeutung gelangte. Aber auch im Recitativ und im Sologesang läßt er schon hier ahnen, daß er dereinst auch auf diesem Gebiet den Ersten seiner Zeit gleichstehen, ja, sie an Innerlichkeit und Beredsamkeit des Ausdrucks übertreffen werde. Diesmal konnte der Gegenstand freilich zu einem besonderen Anlauf nicht reizen.

Orpheus begrüßt im zweiten Akte den Festtag seiner Geburt. Er hat mit den Freuden des Lebens abgeschlossen, seit seine Eurydice von ihm gegangen. In der Natur und ihren Reizen, in dem Glück der Erinnerung hat er Genüge gefunden. So liegt denn über seinem Gesang *Gioite al mio natal* die gedämpfte Freude einer weltabgekehrten Natur (Anhang F IV). Eine gewisse Breite der Melodieführung, eine schöne formale Ordnung, auch in der Harmonie der Schlüsse, erfreut, und doch erscheint der Gesang nicht recht in Fluß zu kommen. Die Koloratur stammt aus dem wohl bekannten Arsenal der florentinischen Schule. Auch hier wird der Gesang in vier Variationen in immer phantastischeren Weisen variiert.

Merkur, gefolgt von zwei Jünglingen, überbringt dem Orpheus die Glückwünsche der Götter und eine Vase Nektars als Ersatz für den für

---

dem Römer Agazzari im *Eumelio*) hat der bologneser Meister Girolamo Giacobbi in der Dramatodia *Aurora ingannata*, 1608, mehrstimmige Sätze dieser Art nachgeschrieben.

immer verschmähten Wein. Dann beglückwünscht ihn auch sein Vater Apoll und ermutigt ihn zum standhaften Aushalten. Sie gehen, und die Satiri, die Diener des Bacchus, stürzen herein. Sie besingen die Freuden der Liebe und des Weins. Ein Tanzchor eröffnet und schließt die Scene.

III. Akt. Bacchus, empört, sich verschmäht zu sehen, beschließt, noch heute den Tod des Sängers durch die Mänaden herbeizuführen. Vergeblich bittet seine Gefährtin Nisa, die Orpheus liebt, um sein Leben. Musikalisch tritt hier kaum die eine oder andere Stelle bedeutsam hervor. — Die Echo-Scene darf nicht fehlen, doch ist das dichterische Geschick, das immer drei Reime zu bringen weiß (es treten nämlich zwei Echi ein), bewundernswerter als die Vertonung. Auch in dem Chor der Mänaden regt sich kaum eine Spur von Streben nach Charakteristik.

Die Götter sind versammelt, Orpheus erscheint und empfängt ihre Glückwünsche. Darauf Scenenwechsel und Chorgesang der Mänaden, die entschlossen sind, Orpheus zu töten. Wiederum Scenenwechsel. Kalliope, die Mutter des Orpheus, ist vom Pindar herbeigeeilt, den geliebten Sohn zu sehen. In einem wundervollen Recitativ (Anhang F V) giebt sie ihren Befürchtungen um des Sohnes Schicksal Ausdruck. Der Orgelpunkt der ersten Takte ergreift uns tief. So beklagt Arianna den Teseo, so sang Monteverdi sein berühmtes Lamento. Der Einfluß dieses Klangegesanges auf Landi tritt hier wie in zahlreichen anderen Recitativen des Werkes, besonders in denjenigen der Tetis im ersten Akt, von denen ich Anhang F I eine Probe gebe, zu Tage. Ich möchte aber darauf hinweisen, daß das Hinüberführen von Akkordfolgen über einen liegenden Baß, wie es hier erscheint, auch dem Madrigal bekannt ist. Beispielsweise klingt Scandellus' reizvolle Canzone neapolitana *Bongiorno madonna*[1]) in einem *tan tan, dari don* aus, das zu beziffern wäre:

                                        7
   7 6 5 5   9 8   5 6
3 5 4 3 3 3 7 6 8 8 3 2 5 3 3
d - -   *g* - - *d d g g* - *d h* etc. Aus der Praxis der Alten war eben so Manches für die neue Kunst Anwendbare herauszuhören, und im Madrigal war schon lange vor dem bewußt umgestaltenden Principe di Venosa in das alte Tonsystem Bresche geschlagen. Monteverdi erkannte und verstand die Bedeutsamkeit solcher Tonverbindungen für den neuen Stil. Seine Ariannenklage ist eine seiner genialsten Eingebungen. Wie Landi die harmonischen Neuerungen des Monteverdi zu würdigen verstand, wie er dem Recitativ Fluß und natürlichere Verbindung, Größe, Erhabenheit und Eindringlichkeit des Ausdruckes zu schaffen vermochte, das können wir schon hier bewundern. Wie er aber sein Vorbild noch weit hinter sich ließ in der Kühnheit der Tonfolgen, in der Beredsamkeit und Schärfe der Gedanken, das werden wir erst an den Recitativen des *Santo Alessio* sehen.

1) Ambros-Kade, V, Beispiele, S. 460.

Während Kalliope noch bangt, hat sich Orpheus' Schicksal vollzogen. Ein Bote erzählt sein Ende. Gelagert im Schatten herrlicher Bäume, dem Murmeln eines lieblichen Bächleins lauschend, waren ihm die Mänaden drohend genaht. Rasch ergriff er die Leier, aber die Macht des Gesanges versagte, und unter den Schlägen der Rasenden hauchte er Seele und Ton zugleich aus.

Der Tondichter fühlte die Notwendigkeit, diesen Vorgang in einem Gesang höchster Feierlichkeit zu schildern. Er hat deshalb darauf verzichtet, ihm in die Einzelheiten hinein recitierend zu folgen und die einzelnen Phasen der Erzählung gegen einander in der musikalischen Charakteristik abzuheben, sich vielmehr dahin schlüssig gemacht, sämtliche Strophen — es sind fünf — auf dieselbe gleichgestimmte feierliche Weise zu legen (Anhang F VI). Er lehnte sie an jene kirchlichen Intonationen an, die als Falsobordoni im 16. Jahrhundert der Kirche geläufig waren. Sicherlich hat die Psalmodie auf die Schöpfer des recitierenden Stils, wenn auch nur unbewußt, Einfluß geübt. Winterfeldt[1]) sagt, wie Eingangs bereits bemerkt, treffend, daß die ersten Gesänge — richtiger Recitative — des Caccini mehr den kirchlichen Intonationen geglichen haben, als der späteren Gestalt des Recitativs. Hier aber liegt eine offenbar beabsichtigte Anlehnung an jene Ausführung der Falsobordoni vor, wie sie der Kultus jener Zeit pflegte, nämlich in der Überlassung des verzierten Partes des Cantus an eine Singstimme, derjenigen der anderen Stimmen an die Orgel[2]). Unser Gesang ist Psalmodie in diesem Sinne. Er beginnt, ganz wie die erwähnten Falsobordoni, mit der Wiederholung desselben Tones (*tonus currens*) ohne andere rhythmische Angabe, als sie die Sprache darbietet, und geht erst frühestens mit der siebenten Silbe in mesurierte Werte über. Noch zweimal an textlich hervortretenden Stellen wird der Gesang — schon äußerlich durch die Brevisnote kenntlich — zum Zugesang, *adcantus*[3]). In die Eigenart der psalmodierenden Hauptabschnitte fügt sich der hoheitsvolle und wehmütige Ernst der Zwischenglieder passend ein. Ein würdiger, sehr getragen gehaltener Hirtenchor a capella zu sechs Stimmen schließt den Akt ab.

Der Ausgangsakt führt den Schatten des Orpheus in die Unterwelt.

---

1) Gabrieli. II, S. 17.

2) So geartete Falsobordoni von Gabucci, Giovanelli und Palestrina habe ich mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte 1891 und in meiner »Italienischen Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, Anhang, S. 20.

3) Über diesen Begriff und seine Entwicklung in der lateinischen Kirche vgl. Fleischers Werk »Neumenstudien, Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften«, insbesondere Teil II: »Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen«, Leipzig 1897.

Charon versagt ihm die Überfahrt, da sein Körper nicht verbrannt und beigesetzt sei *sepolto e arso*). Merkurs Eröffnung, der Himmel würde ihn für immer aufnehmen, läßt ihn unberührt. Er verlangt nur, mit Eurydice vereinigt zu sein. Auf Merkurs Befehl schafft sie Charon herbei. Da sie aber, wie alle Schatten, den Trank der Vergessenheit genommen, erkennt sie ihn nicht. Nun erst versteht Orpheus, daß der Tod auch für ihn Vergessen bedeute, reißt sich endlich zum letzten Male von dem geliebten Bild los, und folgt Merkur zum Throne Jupiters.

So wenig ich den ernsten Scenen dieses Aktes Rühmliches nachzusagen weiß, geschichtlich ist er dadurch von besonderem Interesse, daß hier zum ersten Mal im Melodram eine Verquickung pathetischer Elemente mit solchen der Komödie in Erscheinung tritt. Daß es Landi gewesen sei, der als erster diese im gesprochenen Drama eingebürgerte Verbindung auch zu musikalischer Illustration gebracht, nahm schon N. D. Arienzo[1]) an, allerdings erst für den ersten Akt des *Santo Alessio* des Jahres 1634, wobei er (wie oben noch auszuführen sein wird) die entscheidende Scene übersehen und eine unwichtige Episode in den Vordergrund gerückt hat. Während die ersten vier Akte unseres *Orfeo* im Geleise des Schäferspiels verlaufen, bringt der letzte den Ausweis für die Berechtigung der Bezeichnung als Tragicomedia. Der Textdichter hat den Wächter Charon als einen gutmütigen, alten Polterer gezeichnet, der seine Arbeit mit bärbeißigem Humor versieht. Verstand es der Musiker auch noch nicht, im Recitativ die beteiligten Personen zu differenzieren — denn Merkur, Orpheus und Charon reden dieselben Sprache — so findet er ihm in der geschlossenen Form des Gesanges: *bevi, bevi* (Anhang F VI) den beredtesten Ausdruck. Wir begrüßen hier das Prototyp zahlreicher Buffo-Arien der späteren Entwicklung. Ich habe für Mazzocchis *Catena d'Adone* ausgeführt, wie häufig da, wo geschlossene Formen vorliegen, das *Balletto* in seiner ausgeprägten Rhythmik vorbildlich war. So auch hier. Merkur vertröstet Orpheus auf die Wirkung des Lethetrankes. Charon stimmt in seiner Art in einem Trinklied ein: Suche Vergessen in diesem Trank, der dir alle Sorgen nimmt, *bevi questo liquore, che vuol dal petto trar' le noie e sentir diletto.* Im recitierenden Stil konnte die Tonkunst für solche Gebilde einen Anhalt nicht finden. So griff sie nach dem Tanzlied, das in seiner homophonen Melodik und straffen Rhythmik leicht aus der Mehrstimmigkeit in den Einzelgesang umzumünzen war. Ich kann auf meine Ausführung über das Tanzlied im ersten Akt der Oper Mazzocchis verweisen. Wohlweislich hielt sich auch Landi nicht genau an den Tanz. Er stilisierte die Urform und gestaltet sie zu einer idealisierten um. Unsere Arie beginnt mit

1) *Origini della opera comica. Rivista musicale Anno II, Fasc. 4*, pag. 616.

einem achttaktigen, tonisch geschlossenen Satz in *f*-dur, der wiederholt wird. Die überaus prägnante Melodie giebt ganz fühlbar in ihren fröhlich hüpfenden Sprüngen die Wirkung des Trankes wieder. Ein zweiter Satz, sein Motiv dem ersten entnehmend, leitet nach dem weichen Dreiklang der zweiten Stufe (*g*-moll). Nun folgen drei achttaktige Perioden, aus Vorder- und Nachsatz geformt, in *g*-dur beginnend, zuerst über *f* nach *b*, dann wiederum nach *f*, endlich wieder über *b* nach *g*-moll führend. Als Abschluß erklingt das Motiv des ersten Satzes, durch Erweiterungen noch wirkungsvoller gestaltet, als ob der Trinker schon im fröhlichen Rausche hin und her schwanke. Auch hier wiederum ist die Dreiteiligkeit der Form (*a*—*b*—*a*) innegehalten, der wir schon wiederholt begegneten. Drei Strophen, auf dieselbe Weise gelegt, liegen dem Gesang zu Grunde. Die Konturen dieses Trinkliedes sind mit unvergleichlicher Sicherheit gezeichnet, die Melodik, der Satzbau und die Form bezeugen eine erstaunliche Kraft der Gestaltung, so daß wir bedauern, daß Landis Kraft der musikalischen Komödie nicht mehr zu Gute gekommen ist.

Denn sein letztes und größtes dramatisches Werk ist ein tiefernstes, dem religiösen Leben entnommenes Drama[1]). Der Inhalt des *drama musicale il Santo Alessio* ist bisher gänzlich verkannt worden. Rolland[2]) sieht in ihm eine *rappresentazione* im Sinne der *rappresentazione* der Cavaliere-Guidiccioni. Wie sehr er irrt, werden wir sofort erkennen. Ruspigliosi schuf hier eine wirkliche Tragödie, die ihren Stoff dem Religionsleben entnimmt. Nicht Vertreter abstrakter Ideen, wie in jener *rappresentazione*, sondern Menschen und Charaktere verkünden sich hier. Vorgänge des römischen Lebens werden geschildert und seelische Kämpfe ausgetragen. Zu Grunde liegt die Geschichte des Alessio, der etwa im Jahre 401 von dem unwiderstehlichen Drange getrieben, sein Leben der Kirche und ihrem Dienst allein zu weihen, das reiche Vaterhaus auf dem Aventin, Eltern und Braut verläßt, siebzehn Jahre den Orient als Pilger durchstreift, und nach seiner Rückkehr unerkannt unter der Treppe seines Vaterhauses als Bettler lebt. Vor seinem Tode erkannt, stiftete er mit seiner Braut die Kirche des Märtyrers S. Bonifacius. Hier wurde er beigesetzt. Seine Gebeine wurden 1217 aufgefunden und die Kirche nunmehr, nach seiner Heiligsprechung, Santo Alessio genannt. Noch heut zeigt man in dieser Kirche auf dem Aventin über dem Altar, links vom Eingang, jene Treppe. Die Sage ist noch heute lebendig. Diesen Stoff gestaltete der Dichter, der Kardinal Giulio Ruspigliosi, der spätere Papst Clemens IX, den wir auch als Verfasser der Komödien *Che soffre*,

1) Über die näheren Umstände, unter denen der *Santo Alessio* in Scene ging, und seinen Erfolg vergl. Ademollo, a. a. O., S. 7 ff.

2) A. a. O., S. 134.

speri und *Dal Mal il Bene* kennen lernen werden[1]), nach den Bedürfnissen der Bühne um. Daß sein Vorwurf nicht nur von einer ausgezeichneten Schärfe des Blickes für das dramatisch Brauchbare zeugt, daß ihn seine fromme Begeisterung, seine Gewandtheit der Sprachbeherrschung ein Werk von tiefrührender Schönheit und echt dramatischer Wirksamkeit hat schaffen lassen, wird sich aus unserer weiteren Besprechung ergeben. Hier sei bereits hervorgehoben, daß die Zeit des Spiels zwar im Ungewissen gelassen ist, die Charakteristik der Handelnden aber durchaus zeitgenössisch gedacht und durchgeführt ist. Das sind Typen der römischen Welt jener Zeit, von der asketischen Frömmigkeit des Geistes getragen, der nach den furchtbaren Erschütterungen der Kirche im 16. Jahrhundert auch in ihrem Kreise zu einer Reformation an Haupt und Gliedern führte. Unser Drama sucht seinen Schwerpunkt gerade in der Darstellung der psychologischen Vorgänge, mehr, als in einer anregenden Handlung, und hierin liegt einer der wichtigsten Momente für seine Bedeutung. Zum ersten Mal wagt sich das junge Kunstgebilde an die Ausgestaltung eines nationalen, modernen Dramas. Die Musik bewies sich fähig, höhere Aufgaben zu lösen, als sie das Schäferspiel bieten konnte. Als eine Folge dieser Erfahrung erschien zwei Jahre später die *commedia in musica*; das national moderne Lustspiel des italienischen Volkes geht in der musikalischen Behandlung in der *Opera buffa* auf. Die venetianischen Librettisten entfalten in der Verkleidung griechischer und römischer Helden alle Schwäche und Eigenart des italienischen Lebens ihrer Zeit.

Einer annähernd richtigen Beurteilung des musikalischen Wertes unseres Werkes ist m. W. nur W. Langhans[2]) nahe gekommen, wenn er ausführt, sie erhebe sich nicht nur weit über Kapsbergers Leistungen, sondern auch über diejenigen seiner anderen Zeitgenossen soweit, daß man von ihr mit Fug und Recht eine neue Epoche datieren könne. Hinsichtlich der musikalischen Charakterzeichnungen scheine selbst Monteverdi übertroffen, obschon Landi auf das reich besetzte Orchester verzichte und sich mit dem bloßen Streichquartett begnüge. Wie leider häufig, hat Langhans auch hier im Ganzen mit ausgezeichneter Schärfe geurteilt, in Einzelheiten aber geirrt. Die Instrumentation unseres Werkes ist ein Fortschritt, kein Zurückstehen hinter anderen, wie ich in einem besonderen Kapitel ausführe; sie verwirft zwar das Vorbild des *Orfeo*, eines Versuches, der überhaupt ohne Nachahmung geblieben ist, und lenkt in jene Bewegung ein, welche ein weniger kompliziertes, aber dem Gesange gegenüber selbständigeres Instrumentenspiel herausbildet. Über-

1) Nicht der Kardinal Barberini ist der Verfasseer, wie Rolland, a. a. O., S. 134, irrtümlich annimmt.

2) Geschichte der Musik. I, S. 165; vgl. auch Monatshefte f. Musikgeschichte, 1882: Eitner, »Die weitere Entwicklung der Oper«.

dies besteht das Orchester nicht nur aus dem Streichquartett, sondern aus Gravicembali, Theorben, Lauten, Harfen und Violinen, Diskant- und Baßviolinen (Kontrabaß oder Cello).

Im Mittelpunkt der Handlung steht Alessio und die Prüfung, die sein Entschluß, sich Gott und seinem Dienste zu widmen, zu bestehen hat, gegen den Spott der Dienstboten und Pagen seines Hauses, die ihn verhöhnen, gegen die Macht des Teufels, der ihm in der Verzweiflung der Seinigen, der Eltern und Gattin, das wirksamste Mittel zur Untreue gegen Gott und sich selbst entgegenhält. Auf der anderen Seite stehen die rührenden Gestalten der Mutter und Gattin des Heiligen. Durch sein Verschwinden — hier entgegen der Sage erst vor kurzem erfolgt — in namenlosen Kummer versetzt, fragen sie vergeblich nach der Ursache seines Fernbleibens. Von seinem Entschluß, sich dem Dienste der Kirche zu widmen, wissen sie noch nichts. Zum äußersten entschlossen, will die Gattin im Pilgerkleid die Welt durchziehen, den Geliebten aufzufinden.

Der Prolog zeigt uns Roma, von ihren Sklaven umgeben. Erfreut preisen sie den Wandel der Zeiten, in denen aus der kampfesgewaltigen Stadt unter dem Zeichen des Kreuzes die liebliche, fromme und starke Beherrscherin der Welt hervorgegangen sei. Im ersten Akt finden wir Alessio als Eremiten, unerkannt im Hause des Vaters, die Eitelkeit der Welt beklagend. Gott allein zu dienen, hat er Eltern und Gattin verlassen, nur den Werken der Frömmigkeit und Gottesverehrung soll sein Leben gewidmet sein. Zurückgekehrt, sieht er den namenlosen Schmerz der Seinen. Nun wünscht er von den Fesseln dieser Welt befreit zu sein und erstrebt nur noch die Vereinigung mit seinem Gott und Herrn. In einem prachtvollen Recitativ (Anhang G II) voll lebendigem Pathos und edelstem Ausdruck giebt er seiner Stimmung Ausdruck. Seine Entschlossenheit, seine unwandelbare Festigkeit drückt sich ungemein charakteristisch in den zahlreichen akkordischen Schritten der Gesangsstimme aus, eine Eigenart des Recitativs, die man bekanntlich dem Cavalli zuschreibt. Die Partie des Alessio wurde, der Vorrede zufolge, von einem Kastraten gesungen und verlangt einen Umfang von zwei Oktaven, $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$. Einsätze in den höchsten Lagen der Stimme, selbst auf dem dreigestrichenen c, tragen dazu bei, den leidenschaftlichen Ausdruck dieses Recitativs wie desjenigen der fünften Scene des II. Aktes zu erhöhen. Die anschließende Arietta für eine Stimme kann ich als besonders gelungen nicht bezeichnen. Die traditionellen Koloraturen der Florentiner, welchen die römischen Meister sonst aus dem Wege zu gehen pflegen, entstellen hier die einfachen Linien des Melos. Die Pagen Martio und Curtio (Soprane) finden den fremden, aus Mitleid im Hause geduldeten Bettler und verspotten ihn. Treffender kann die Weltweisheit dieser halbwüchsigen Buben, die in fröhlicher Sorglosigkeit jeden Tag zu einem Feiertag

machen möchte, kaum illustriert werden, als in diesem köstlichen Zwiegespräch (Anhang G III), das zeitlich erste und sogleich überraschend gelungene Duo in geschlossener Form. Die Tonalität ist durchaus unser Dur: angelehnt an den Strophenbau gliedert es sich in fünf je zweitaktige Phrasen von der Tonika in die Dominante, und Unter-Dominante modulierend, und zur Tonika zurückkehrend, um dann in der Coda, in einem lustigen diridi einer sechstaktigen Phrase zu enden. Das Anziehendste des Stückchens aber bildet die ungemein einschmeichelnde, im guten Sinne populäre Melodie. Der Übermut der jungen ausgelassenen Pagen, ihre im Grunde gutmütige Verspottung des ernsten Alessio findet einen geradezu frappanten Ausdruck. Die Wirkung muß nach dem ernsten Gesang des Alessio eine ungemein packende gewesen sein. Landi verfolgt also den im *Orfeo* beschrittenen Weg, Tragik und Komik in wirksame Gegensätze zu bringen, auch hier, aber mit noch größerer Sicherheit der musikalischen Zeichnung. Er ist überdies sichtlich bemüht, auch in den Scenen der Pagen eine gewisse Vornehmheit zu wahren. Er verschmäht alle jene gröberen Mittel, die in den Opern der Venetianer skrupellos angewendet werden. Nur Monteverdi in der *Incoranazione di Poppea* gleicht ihm in der Zurückhaltung, mit der er sich unter den Dienstboten und dem Volke bewegt. N. D. Arienzo ist in seinem vortrefflichen Aufsatz: *Origini della opera comica*[1]) dem Ursprung des komischen Elements in der Oper bis in die Zeit des madrigaleskischen Dramas nachgegangen und hat unser Werk als Vorläufer ähnlicher Verbindungen in der venetianischen Oper festgestellt. Daß er die tragikomische Scene zwischen Charon und Orfeo in der ersten Oper des Landi übersehen hat, scheint verzeihlich, daß er aber auch dieses Duett nicht berücksichtigte und nur eine spätere Scene zwischen Demonio und Martio, welche durchaus nicht so eigenartig wie unser Duett den komischen Ton trifft, hervorhob, ist mir unbegreiflich.

Ich mache hier auf eine harmonische Eigentümlichkeit, jener Zeit geläufig, aufmerksam, die sich bis tief ins 17. Jahrhundert hinein erhalten hat. Noch in Marazzolis *Vita humana* von 1658 findet sie sich im Chorsatz, ebenso im deutschen Lied. Zu einer Stimme, welche über der Dominante (*d*) die Tonika anticipiert (*g*), tritt eine andere Stimme, welche zu dem auflösenden Ton (*fis*) jener Stimme die Tonika (*g*) ihrerseits voraus-

a g g
nimmt, also: *g fis g*. Die aufeinander prallenden Sekunden klingen unseren
d d g

Ohren unerträglich. Damals aber nahm man an dieser Stimmführung durchaus keinen Anstoß.

Einen ferneren, wirksamen Gegensatz zu dem hohen Pathos der ernsten

1) *Rivista musicale*, a. a. O.

Scene einerseits und unserem komischen Duett andererseits findet Landi in den Scenen des Inferno. Die vierte Scene des ersten Aktes gehört einem mit Gesang begleiteten Ballett der Daemonen der Unterwelt, unterbrochen durch ein längeres Recitativ ihres Fürsten. Die Scenerie ergiebt sich aus den beigefügten Anweisungen und dem eingefügten Stich. Die Bühne stellt die Unterwelt dar. Der Hintergrund giebt das Bild der Qualen der Verdammten (*le pene dei damnati*). Der Chor ist unsichtbar. Das Ballett bestand aus Männern und Knaben, die in der linken Hand brennende Fackeln (*tizzoni*), in der rechten krabbenartige Ungeheuer schwingen und die Moresca tanzen, jenen raschen dreiteiligen Tanz, den wir aus dem instrumentalen Schlußsatz des *Orfeo* Monteverdis kennen. In ihrer Mitte steht Demonio selbst. Der Tanz (Anhang G IV) zeigt nicht die regelmäßige Wiederholung achttaktiger Phrasen, wie sie die Moresca charakterisiert. Ein lebhaftes Kreuzen der Stimmen und sehr unregelmäßige Phrasierung wollen den infernalischen Siegesgesang der Daemonen bezeichnen. Die Tanzbewegung war offenbar nur illustrierend auszuführen. Die Ähnlichkeit mit den Gluckschen Gesängen der Unterwelt, die Rolland[1]) heraushört, bestreite ich. Sehr wirkungsvoll ist die kanonische Nachahmung des Themas des zweiten Teiles im Einklange. Mit dem Rufe: *all' pugna, all' armi* schließt der Satz. Noch fehlen jener Zeit die Ausdrucksmittel, vor allem die instrumentaler Art, um solche Scenen in einem tonlichen Bilde zu veranschaulichen. Hier konnte der Dichter auf eine völlig erschöpfende Vertonung nicht rechnen. Es ist aber bezeichnend, wie die dramatische Musik jener Zeit vor keiner Aufgabe halt macht, wenn sie ihr auch ratlos gegenüber steht, wie sie mit keckem Wagemut ergreift, was der Dichter ihr zumutet. Bedenkt man, daß hier zum ersten Mal eine so geartete Aufgabe zu lösen war, so muß man staunen, wie geschickt immerhin der Musiker sich bewährt hat. Das Streben, zu charakterisieren, dokumentiert sich auch in einer Bemerkung, die Instrumentierung des Satzes betreffend. Für die Begleitung der Chöre ist nämlich Abwechslung der beteiligten Instrumente ausdrücklich vorgeschrieben, *il choro di Demonii è accompagnata di diverse mutanze*, ohne daß angedeutet ist, worin sie bestanden, wiederum ein Beweis, wie die Instrumentation einer besonderen Intavolatur bedurfte, für welche die Partitur keinen näheren Anhalt giebt. Unser Stück ist mit geschwärzten Notenköpfen $\frac{3}{2}$ C und weißen Minimis notiert, die Semibrevis (𝅗) gilt drei Minimae (𝅗𝅥), die geschwärzte Note um einen Dritteil weniger, also zwei Minimae. Wir haben hier die letzten Ausläufer der Hemiole der Mensuralnotation vor uns. Bekanntlich verliert in ihr die geschwärzte Note den dritten Teil ihres Wertes. Bei perfekter Mensur

1) A. a. O., S. 135.

entstehen so Synkopierungen: ♩ ♩ ♩ = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥. In unserem Falle ist der Rhythmus dreiteilig, die Betonung liegt auf eins und vier.

Si - dis | se - ri - no

— ◡ ◡ — ◡ ◡

also modern $^6/_4$-Takt. Im vierten Takt tritt die schwarze Note auf und die Bewegung wird zweiteilig.

Val - tre por - te

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Also in unserem Sinn $^3/_2$-Takt.

Wir kehren in den Palazzo zurück und finden (Scene V) die Mutter und Gattin des Alessio, begleitet von der Amme der Letzteren und den beiden Pagen, in namenlosem Schmerz um den Vermißten. Auch hier sind in weiser Berechnung den erschütternden Klagen der Frauen die beruhigende, zusprechende Rede der Amme und die drastischen Bemerkungen der Pagen wirkungsvoll gegenübergestellt. Musikalisch stehen sich die recitativisch leicht hingeworfenen Äußerungen dieser, und die bis zum schmerzlichsten Aufschrei gesteigerte Deklamation jener gegenüber. Das Zwiegespräch der Frauen (Anhang G V) gehört zu den wundervollsten Eingebungen des älteren recitativen Stiles. Die Klage der Gattin: *amara, invida notte*, beruht auf einem durch acht Takte festgehaltenen Orgelpunkt auf *A*. Zu dem *a*-moll-Akkord, der den Abschluß des Vorhergehenden bildet, tritt die Stimme mit dem Ton $\bar{\bar{h}}$, dann mit $\bar{\bar{d}}$ frei ein. Die Bezifferung lautet $\genfrac{}{}{0pt}{}{7\sharp}{9}$, bestimmt also die Töne *gis* und *h*. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß zu der liegenden Tonika der Dreiklang der Dominante treten soll, den der Ton $\bar{\bar{d}}$ in der Gesangstimme zu einem Septimen-Akkord ergänzt. Die Auflösung erfolgt im Beginn des dritten Taktes nach *a*-moll. Schon im Madrigal haben wir Anklänge an so geartete Wendungen. Über festgehaltene Bässe gleiten andere Stimmen so hinweg, daß zur Tonika der Dominantdreiklang hinzutritt[1]). Aber Monteverdi ist hier sein eigentliches Vorbild. Bekanntlich hat er es zuerst in seinen Madrigalen gewagt, die Septime frei eintreten zu lassen. Der berühmte Theoretiker Artusi hatte sich unter Berufung auf die Autorität der Alten in schärfster Form gegen diese Neuerung ausgesprochen[2]). Doch die schulmeisterliche Weisheit des Doktrinärs vermochte nicht, das Genie zu beengen oder seine Strahlen zu verdunkeln[3]). Sie wirkten erwärmend auf die Zeitgenossen

1) Vergl. S. 44.

2) Vgl. E. Vogel, Claudio Monteverdi; Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1887, S. 325 ff.

3) Einsichtige Theoretiker, wie Zacconi in dem II. Teil der *Musica prattica*, sprechen sich für harmonische Erweiterungen dieser Art aus. Vergl. Chrysander, Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges; Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1891 u. 1893.

und die Epigonen fort. Im Recitativ des Monteverdi kommen vielfach ähnliche Verbindungen vor; so, als Orpheus den Tod der Eurydice erfährt, dann in seiner Klage *Tu sei morta, mia vita, ed io respiro*[1]), wo die Singstimme zu dem *A* des Basses mit *Gis* einsetzt, also auf der Tonika die Dominante aufbaut. Endlich eine Reihe ähnlicher Wendungen im *Lamento d'Arianna*. Landi geht in der Kühnheit der Modulation noch einen Schritt über Monteverdi hinaus. Wie ich bereits hervorgehoben habe, nötigte gerade das Recitativ in seiner dramatisch deklamatorischen Aufgabe zu einer freieren Gestaltung des harmonischen Elements. Der Chorsatz mußte sich mit seiner mehr deskriptiven Rolle zunächst auf die Anlehnung an ältere Vorbilder begnügen, doch zeitigte die Folge auch für ihn seltsame Gebilde, die demselben Drange nach harmonischen Neugestaltungen entspringen, wie sie im Recitativ überall hervortreten. So läßt Marco Marazzoli in seiner allegorischen Oper *La vita humana* einen fünfstimmigen ersten Chor der hohen Stimme mit dem *f*-dur Akkord einsetzen, vom Continuo unterstützt. Zu ihm tritt im zweiten Takt der Continuo mit der Unterquint *B* hinzu und erst auf dem dritten Taktteil des $^6/_2$-Taktes gehen auch die Chorstimmen in den *b*-dur-Akkord über.

Friedlich stehen in unserem Recitativ neben solchen harmonisch neuen Gedanken die alten bekannten Wendungen der äolischen Tonart, in ihrem wehmütigen Charakter, in ihren immer wiederkehrenden Halbschlüssen den Klagen der Frauen vortrefflich geeignet. Rührend und ergreifend sind die kurzen Ausrufe *Quanto fugace haresti Alessio il piè? Quanto fallace Fortuna è la tua fè?* Die Tonfolgen korrespondieren; man beachte aber, wie bei der Wiederholung mehrfach eine Steigerung durch gesangliche Ausdrucksmittel, insbesondere durch das Portament bei den Worten: *e piango ohimè* erstrebt und erreicht ist. Endlich vereinigen sich beide Stimmen zu einem kurzen geschlossenen Satz. Als die Frauen ihre Klagen auch dann noch fortsetzen wollen, bemerkt Curtio, der Page, trocken: Klagen seien eine schlechte Übung, man verlöre unnötig seine Zeit und Mühe.

Auch der Aufbau der einzelnen Akte dieses Werkes gipfelt im Chor, der den Schluß jedes Einschnittes herbeiführt. Auch hier versammeln sich die Domestiken, die Leute des Hauses des Eufemiano, Alessios Vater, um den tiefgebeugten Herrn und verweisen ihn auf die Hilfe Gottes. Wie Mazzocchi verwendet auch Landi oft zwei Chöre in drei hohen weiblichen und drei tiefen männlichen Stimmen, später sechsstimmig vereinigt. Für die Begleitung ist, entsprechend der Steigerung der Stimmenzahl, in den sechsstimmigen Gesängen das volle Orchester aus-

2) Publikationen d. Gesellschaft f. Musikforschung, Bd. X, S. 164 a. E. u. S. 171.

drücklich vorgeschrieben, also alle beteiligten Instrumente, Violinen dreifach geteilt, haben ausgeschriebene Systeme und behaupten sich in einer gewissen Selbständigkeit den Chorstimmen gegenüber. (Anhang G VI u. VII.) Die weiblichen Stimmen beginnen mit einem ernsten dreistimmigen Gesang, der in zwei Teile zerfällt. In *c*-dur beginnend, geht die achttaktige Phrase in die Moll-Parallele, der zweite Teil, in *a*-dur angehend, moduliert in drei je zweitaktigen Phrasen über die Dominante *g* nach *c*-dur zurück. Ich bewundere hier die an Bachs Choralsatz gemahnende, in innigste Frömmigkeit versenkte Melodie in der Oberstimme, die reine und edle Harmonik der begleitenden Stimme. Ein Ritornell der drei Geigen und der anderen Instrumente wiederholt die Wendung der letzten vier Takte. Hierauf wird derselbe Satz von vier tiefen Stimmen in der unteren Oktave angestimmt. Nach einer Repitition durch die miteinander alternierenden hohen und tiefen Stimmen, vereinigt sich nun der ganze Chor mit dem vollen Orchester; mit breiten Akkordfolgen anhebend, geht er bald in einen, durch das Auftreten des kraftvollen Themas in allen Stimmen schön belebten Satz über (*rapido corre ad incontrar*) und schließt, nachdem dieses Thema erschöpft ist, mit einer kunstvollen Durchführung eines anderen, kürzeren, aber prägnanten Themas mit den Worten: *e trionfar si vede*. Trotz mancher Härten der Stimmführung ist der Grundzug: die volle Zuversicht auf die Hilfe Gottes in überaus scharfen Zügen geschildert, und als Gegensatz zu den vorangegangenen thränenreichen Klagen der Frauen, die einen breiten Raum in diesem ersten Akt einnehmen, sehr willkommen. In dieser gehobenen Stimmung mußte der Akt ausklingen. So war es der Verfasser Absicht. Im letzten Moment scheint man sich aber entschlossen zu haben, ein Ballett anzufügen. Das Scenarium nennt die Scene, die jetzt folgt: *aggiunta*. Die Musik fehlt und ist nur durch zwei $^4/_4$-Takte im Baß angedeutet. Um dieses Ballett, einen bäuerlichen Tanz, mit der Handlung in einen einigermaßen verständlichen Zusammenhang zu bringen, erscheint der Page Curtio in einem Walde, nahe der Stadt, und erzählt, sein schönster Beruf sei, spazieren zu gehen. Er käme öfter her in die Wälder und schwänze die Schule (*va fuggendo la scuola*). In Rom habe er es nicht gut, darum gehe er hier auf die Jagd und freue sich der Tänze der Bauern, die nun beginnen. Das Ganze ist natürlich nur eine Einlage, bestimmt für die Schaulust der Gesellschaft, für die besondere Ergötzung des anwesenden polnischen Prinzen. Mit der Handlung ohne Beziehung, dissoniert sie zu der ernsten und feierlichen Grundstimmung des Ganzen.

Wir sehen die bedauerliche Thatsache, daß sich die Oper schon in ihrer frühesten Entwickelung zum Behältnis für die Entfaltung von Künsten hergeben mußte, die mit ihrem eigentlichen Wesen im Wider-

spruch stehen. Der Tanz gehört in die Oper nur so weit, als er sich mit den anderen Faktoren zur Gesamtwirkung verschmilzt. Die Nymphen-Tänze in der *Catena d'Adone* erfüllten diese Bedingungen. Hier aber stehen wir vor einer der Oper und ihrer Entwickelung fremden Zuthat. Die Franzosen waren also nicht die ersten, die in ihrer Vorliebe für Tänze und Aufzüge die Einheitlichkeit des Kunstwerkes auflösten. Die Einschiebung der *ballets* in den Opern des Lully, dem *Serse* und *Ercole amante* des Cavalli bei ihren Pariser Aufführungen der Jahre 1660 und 1662[1]) war nicht ohne Vorbild. Der Aufwand an Außerlichkeiten, der Kapsbergers Apotheose des Heiligen Ignatio und Franz Xaver erdrückt hatte, behauptet auch hier glücklicherweise nur als Episode seinen Platz.

Im 2. Akt, nach einer Scene des Eufemiano, finden wir Demonio darüber brütend, wie er Alessio zwingen könne, sich zu entdecken und zu den Freunden der Welt zurückzukehren. Er eilt auf den Schauplatz, um seine Verführungskünste zu verstärken. Dort erscheint die Gattin Alessios als Pilgerin gekleidet, entschlossen, in die Welt zu ziehen und den Gatten zu suchen. Die Amme, ihrer Absicht gewahr, geht zu der Mutter Alessios, von ihrem Vorhaben Nachricht zu geben. Bald eilt diese herbei und sucht die Entschlossene vergeblich zurückzuhalten. Ein großer Zug rührender Eindringlichkeit, tiefster Empfindung durchweht die Recitative dieser Scene, sowie den anschließenden Monolog des Alessio, der, von dem Jammer der geliebten Gattin aufs tiefste erschüttert, den letzten und schwersten Kampf besteht. Hier freilich möchte ich den Stimmung und Pathos störenden, kindischen Gedankenaustausch der Pagen am Schluß der Scene nicht gutheißen. — (Anhang G VIII, IX, X.)

Vor der Bekanntschaft mit diesen Gesängen hielt auch ich Cavalli für denjenigen Meister, der die steife Recitation der Florentiner zuerst völlig überwunden, seinem Gesang Seele und Leben einzuhauchen verstanden habe. Das herrliche Recitativ der Creusa in seiner *Didone* 1641[2]) galt mir bisher als die That eines genialen Neuerers. Nun ich diese Recitative des Landi kenne[3]), finde ich, daß hier bereits eine Tiefe der Charakteristik, eine Schönheit und überzeugende Wahrheit der tonlichen Schilderung menschlichen Leidens gefunden ist, welche nicht nur die verdienstvollen Pfadfinder der ersten Decennien weit hinter sich läßt, sondern selbst über Monteverdis Tonsprache hinausgeht und auf eine

---

1) Vergl. Schletterer, a. a. O., S. 117 ff.

2) Mitgeteilt vom Verfasser in den Monatsheften für Musikgeschichte.

3) Die reiche Bezifferung des Werkes, auf die Landi in der Vorrede hinweist, ermöglicht auch hier eine zweifellos reine Ausführung des Continuo, ein großer Vorzug vor den fast durchweg unbezifferten Bässen des Monteverdi.

Behandlung hinweist, die nur noch Cavalli, dann aber nach der trostlosen Zeit des verflachten neapolitanischen Stils erst Gluck wieder als den wahren Ausdruck musikalischen Empfindens erreicht hat. So weisen diese Gesänge bereits auf die höchsten dramatischen Leistungen des 18. Jahrhunderts hin. Landi und Cavalli war es nicht bestimmt, vorbildlich auf die Nachwelt zu wirken, wie der Kammermusik des Carissimi. Die Oper suchte bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bequemere Wege. Verschüttet lagen diese fruchtbaren, einer reichen Blüte fähigen Keime des alten Opern-Recitativs, begraben unter den Ballast einer nach einer geistlosen Schablone gearbeiteten Opernlitteratur. Nur in Frankreich lebte das gesunde Empfinden für die dramatische Bestimmnng der Musik gegenüber der siegreich vordringenden neapolitanischen Schule fort. Lully und Campra besaßen zwar die Einsicht in das Gefüge des musikdramatischen Gesamtkunstwerkes, aber die erzeugende Kraft fehlte ihnen. So sollte sich erst in Gluck Intellekt und Begabung zur Vollbringung der befreienden That vereinigen.

Den furchtbaren seelischen Kämpfen des Helden macht die Erscheinung eines Engels ein Ende, der ihm mit dem nahen Tod den Lohn im jenseitigen Leben verspricht. In majestätischen Dreiklangsschritten kündet er den Befehl Gottes (Anhang G XI). Freudig erleichtert atmet Alessio auf und begrüßt die willkommene Erlösung. Gegenüber der höchsten Erregung der vorigen Scene benötigte nun die Musik eines ruhigen, gefaßten, mildverklärten Ausdrucks. Mit bewunderungswertem Feinsinn hat Landi in der Arie des Alessio (Anhang G XII) die Rückkehr zu dem seelischen Gleichgewicht des Heiligen vollzogen. In einer breiten, und in wohlgegliederte Form gegossenen, gefühlsreichen Melodie strömt sein Dankgefühl aus. Die Begleitung, im Tenorschlüssel notiert, bewegt sich in den höchsten Lagen eines Baß-Instrumentes, vielfach in Decimen mit dem Gesang schreitend. Ich denke sie mir neben dem Gravicembalo einer Alt-Violine (Viola) anvertraut. Die hohe Lage der Begleitung breitet über diesen Gesang den milden Schein entsagungsvoller Hoheit aus, eine Ahnung des überirdischen Glücks. Formal begegnen wir zum ersten Mal einem nicht mehr an die Strophe als oberste Einheit gebundenen Gesang, sondern einer regelrechten zweiteiligen Arie, die zwei Strophen so zusammenfaßt, daß die zweite, statt eine einfache Wiederholung der ersten auszumachen, als ein selbständiger, harmonisch gegensätzlich ausgearbeiteter Teil auftritt. Die erste Strophe, aus vier Versen bestehend, geht mit einer Wiederholung des ersten Verses (*o morte gradita*) in der parallelen Molltonart der Haupttonart *c*, also in *a*-moll, aus, die zweite hebt in dieser Tonart an (*dal carcer humano*), um über die Dominante nach der Tonika zurückzukehren. Die innere Struktur ist folgende: Je zwei, stets mit dem Auftakt anhebende zweitaktige Phrasen bilden den

Kern. Vier solche Zweitakte einigen sich zu einem achtaktigen Satz, in Vorder- und Nachsatz geschieden, in einen Halbschluß in der Tonika ausgehend und sich einen fünfaktigen Anhang angliedernd, der nach der parallelen Molltonart und nach dem Schluß des ersten Teiles in *a*-moll führt. Der kürzere zweite Teil moduliert immer mit Beibehaltung des auftaktigen Zweitaktes, nur an den Einschnitten und am Schluß erweitert, nach der Tonika *c* zurück, Der Bau ist ebenso fest an die Verse angelehnt, als der des ersten Teils. In der ersten Strophe hat die Musik je zwei Zeilen zu einem Viertakt (2 × 2) verbunden. Die Wiederholung der ersten Verszeile (*o morte gradita*) ergiebt die fünftaktige Coda. Die zweite Strophe einigt wiederum die zwei ersten Verse zu einem Viertakt, während der Nachsatz eine Erweiterung um einen Takt erfährt. Er schließt in der Dominante *g*, die siebentaktige Coda (auf die Worte: *o morte gradita*) führt unter Festhaltung des auftaktigen Motivs zur Haupttonart zurück. Es stehen sich also zwei Sätze gegenüber in harmonischem und melodischem Verhältnis der Arienform[1]), Vordersatz und Nachsatz treten innerhalb jedes Satzes hervor. Wie weit der Formensinn sich bereits am Tanzliede gekräftigt hatte, so daß er vermochte, auch schon über das ihm ursprünglich allein bestimmte Gebiet hinaus zu wirken, ist gerade hier mit besonderer Deutlichkeit zu erkennen.

Unser Akt führt noch die Religion selbst ein, die dem Heimgange Alessios beiwohnen will. Sie versäumt nicht, die Welt zur Nacheiferung anzuspornen. Nun hätte sich das Drama schon jetzt dem Tode des Heiligen und seiner Glorifikation zuwenden können, aber noch einmal wird der Verlauf aufgehalten. Eufemiano, Alessios Vater, kündet ein Bote, in der Chiesa maggiore sei eine Engelsstimme vernommen worden, die alle betrübten Seelen zu sich in den Himmel rufe. Eufemiano, über diese Erscheinung hoch erfreut, hofft noch einmal, den Sohn wiederzusehen. Die Gelegenheit zu einem Freudenchor ist günstig, mit diesem schließt denn auch der Akt ab. Den dritten und letzten Aufzug eröffnet nach einer Symphonie Demonio mit seinen Schatten. Verzweifelt und gebrochen bekennt er *male si resiste a fermo core, e male contra Dio si contende.* Das Recitativ (Anhang G XIII) enthält seltsame Intervallschritte. Man achte auf die Tonfolge *b-f-d-B-Fis-G.* Ein Chor zu vier Stimmen ohne Continuo unterbricht das Recitativ des Höllenfürsten: Niemand kehrt von da zurück, wo das Tageslicht nicht scheint. Die Unerbittlichkeit des Todesgottes, die furchtbare ausnahmslose Giltigkeit des Naturgesetzes, spricht zu uns in diesen elementaren Dreiklängen mit

1) Über die zweiteilige oder Kavatinenform der Graunschen Opern, welche der oben geschilderten durchaus ähnelt, vgl. A. Mayer-Reinach, »Carl Heinrich Graun als Opernkomponist«, Sammelb. d. IMG., Jhg. I, H. 3, S. 499 ff.

erschütternder Beredtsamkeit (Anhang G XIV). Hier dürfen wir an Glucks Chöre in der *Alceste* denken. Der Boden unter Demonio thut sich auf, er fährt hinab in den feurigen Abgrund; Wiederholung des Chores, und die Scene wandelt sich in ein Zimmer des Palastes des Eufemiano, dem sein Freund Adrasto, von der Dienerschaft des Hauses umgeben, die Nachricht von dem Tode des Heiligen überbringt. Lange Strecken belangloser Recitative werden nur durch kleinere Chorsätze unterbrochen. Dann zeigt die Scene die Loggien und den Garten des Palastes, in dessen Hintergrund der Leichnam des Heiligen aufgebahrt ist. Die Dekoration der Scene ist zwar nicht, wie die der übrigen, in den Stichen der Partitur selbst erhalten, wohl aber in einem besonderen Werk: *Prospettive delle Scene della famosissima rappresentazione de S. Alessio, fetta dall' Em. Sign. Card. Barberino nell Palazzo della Cancelleria di Roma*, das außer anderen Scenen der Oper auch die unsrige giebt, die der Partitur fehlt[1]. Vater, Mutter und Gattin beklagen den Tod des Heiligen in dreistimmigen a capella-Gesängen voll herber Tonfolgen, und dissonanzreicher Wendungen (Anhang G XV). Man beachte die Quinten- später die Oktavenfolge bei den Worten *piangete il fallir nostro*, die hier offenbar beabsichtigt ist[2]. Alessios kurz vor seinem Tode geschriebener Brief, in dem er sein Verhalten rechtfertigt, wird verlesen. Den wiederholten Wehklagen der Verwandten gegenüber preist der unsichtbare Chor der Engel des Heiligen Tugenden, fordert auf, sein Lob zu singen und sich seines himmlischen Eingangs zu freuen. Die Religion tritt auf und in ihrem Gefolge die acht Tugenden, welche Alessio den Himmel eröffnet haben. Der Gesang der Religion (Anhang G XVI), bestimmt, der Freude über des Helden Geschick Ausdruck zu geben, ist ausgezeichnet durch die sinnige Anwendung einer ausdrucksvollen Koloratur bei dem Wort *Canto*. Die römischen Meister fühlen, wo das Melos der Vokalise bedarf, und nur mit der Absicht, durch sie zu wirken, selten aber als rein äußerlicher Aufputz, erscheint sie. So konnte sich auch hier die Freude nicht mehr syllabisch äußern, sondern mußte sich in einer jubelnden, freudig bewegten Passaggie verkörpern.

Diese Art der Tonmalerei ist nun keine andere als die dem Madrigal eigene, wenn es uns Affekte durch besondere Mittel näher bringen will, insbesondere durch Alteration der Töne, oder durch Melismen, wie sie

1) Das Exemplar befindet sich in der Bibliothek Landau in Florenz. Nach dem Titel ist also das Werk auch noch in der Cancelleria dargestellt worden.

2) Oktaven- und Quintenparallelen entsprechen übrigens den Regeln des reinen Satzes dann, wenn zwischen den beiden Konsonanzen die Pause einer Semibrevis bezw. Minima steht oder die erste Note einen Punkt hat. So bei Marenzio, A. Gabrieli; vgl. Schwartz, »Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italien. Madrigalisten«, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 1893, S. 14.

sich bei Palestrina beispielsweise zu den Worten *tormenti*, *languir*, *morte* — oder *gioia*, *lieta*, *viva* finden[1]).

Der Chor der Engel, vier hohe weibliche Stimmen, den Heiligen umgebend, erscheint auf einer Wolke, die Freuden des Himmels besingend. Die Tugenden begleiten die Ritornelle mit ihrem Tanz. Ein Nebenorchester von Lauten, Theorben und drei Violinen, in der Höhe des Chores postiert, stützen den Gesang. Zu diesem in seiner Stellung verbleibenden Tonkörper tritt ein zweiter Chor von vier tiefen Stimmen und das Hauptorchester schließlich zu einem imposanten Doppelchor: *Godi pur* zusammen (Anhang G XVII). Nachdem noch einmal der hohe Chor der Engel mit Begleitung der Harfen, Lauten und Theorben allein zu Worte gekommen ist, klingt das Ganze in einem gewaltigen Aufgebot aller vokalen und instrumental Mittel in dem Schlußgesang: *Felice Roma* aus (Anhang G XVIII). Die hier eingehaltene Steigerung ist uns bereits mehrfach begegnet. Sie schreitet vom Recitativ zur geschlossenen Form der dreistimmigen Gesänge der Verwandten, zum vierstimmigen Chor der hohen Stimmen, von einem kleinen Nebenorchester gestützt, endlich zu dem großen Doppelchor in Vereinigung mit beiden Orchestern. Dieser Aufbau der römischen Oper läßt darauf schließen, daß Dichter und Komponist Hand in Hand gingen, daß jener diesem entgegenkam. Er giebt ihm die Möglichkeit einer allmählichen Erweiterung und Steigerung. Daß es freilich nicht immer ohne Vergewaltigung des dramatischen Zusammenhanges abging, haben wir bereits festgestellt. Die Grenzen zwischen Musik und Handlung haben sich eben der florentinischen Auffassung gegenüber bereits wesentlich verschoben. Die Musik steht nicht mehr im unbedingten Abhängigkeitsverhältnis zur Handlung, zur Deklamation. Schon erweiterte sie den Kreis ihres Herrschaftsgebietes, schon jetzt verlangt sie von der dramatischen Grundlage eine Behandlung, die ihr eine wirksame Entfaltung der musikalischen Mittel gestattet. In der römischen Oper bei Mazzocchi, wie bei Landi war der geschilderte Aufbau der Akte bereits zur Regel geworden. Man sollte nun meinen, daß an den Aktschlüssen, als den Höhepunkten der Handlung, diese natürliche Ausnutzung aller beteiligten Faktoren beibehalten, und durch Einziehung der Solisten zum Ensemble erweitert worden wäre. Das geschah aber in der Folge nur in der *Opera buffa* in dem Sinn, daß die Solisten sich zu einem meist kurzen, vielfach kontrapunktischen Ensemblesatz vereinigten. So zum ersten Mal in Ruspigliosis *Dal mal il bene* in der Musik des Abbatini (1654) und in Moniglias *La Tancia*, die Jacopo Melani in Musik setzte (1657). Die

1) P. Wagner, »Das Madrigal und Palestrina«, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 1892, S. 446—447.

ernste Oper Italiens begnügte sich schon bei den Venezianern und in der neapolitanischen Schule des 18. Jahrhunderts mit einer Arie oder einem Duett. Erst Piccini, Gluck und Mozart schrieben größere Ensemblesätze, und Haydn (*Lo Speciale*) und Dittersdorf übernehmen diese Form auch für die komische Oper[1]).

Ich kann von diesem bedeutungsvollen Werk nicht scheiden, ohne der instrumentalen Einleitungen zu gedenken, die jedem der drei Akte vorausgehen. Auch hier verläßt Landi den alltäglichen Brauch. Während der Mehrzahl der Opern jener Zeit ein kurzes, meist aus wenigen Akkorden gefügtes Praeambulum als Einführung genügt, überträgt er einmal die in der Instrumentalmusik, vorzüglich in der Orgelkunst durch die beiden Gabrieli und Frescobaldi entwickelte Form der Canzone auf die Symphonie, also Ouverture in unserem Sinne, dann aber schafft er eine neue Form, die wir als die italienische Ouverture im Gegensatz zu der französischen, bezeichnen. Wenden wir uns zu dem ersten Vorspiel (Anhang G I), so finden wir den vollen Orchesterapparat in Thätigkeit: drei Violinen, je auf einem System, Harfen, Lauten, Theorben und Violine — hier so viel als Kontrabaß oder Cello — auf einem vierten, sowie das Gravicembalo auf einem fünften System notiert. Diese dem Prologo vorausgehende Symphonie zerfällt in zwei Teile, ein Praeambulum und eine »Canzone«, von Landi selbst als solche bezeichnet. Jenes deutet die Hauptthemen der Canzone an, ohne sie zur Reife zu entwickeln. Die Canzone selbst weist die Form auf, die Frescobaldi in dem zweiten Buch seiner Toccaten von 1627 als die *Canzone a la Francese* entstehen ließ[2]). Die Anzahl der Sätze beträgt hier vier, äußerlich geschieden allerdings nur drei, indem sich zwischen die längeren vierteiligen Sätze ein kurzer, in breiten Akkordfolgen gehaltener, wohl als Adagio gedachter, dreiteiliger Satz einschiebt. Geht man aber der Konstruktion auf den Grund, so treten vier Teile hervor. Die ersten Violinen setzen mit dem Thema ein, von den bassierenden Instrumenten begleitet. Nach seiner Vollendung übernehmen es die zweiten, dann die dritten Violinen, während die ersten, dann die zweiten gegen das erste Thema mit einem zweiten kontrapunktieren, das im Verlauf des Stückes bedeutsam hervortritt. Endlich erklingt das Gegenthema noch in den dritten Violinen. Damit erscheint diese Themengruppe zunächst erschöpft, denn es erscheint ein neues in den zweiten Violinen, von den ersten in der Unterquint, dann von der dritten Violine in der unteren Oktave be-

1) Näheres in Kap. II. Carl Krebs, »Dittersdorfiana«, Berlin 1900, hebt das alles (S. 47) richtig hervor, wußte aber noch nicht, daß Ensemblegesänge als Schlußstücke schon den älteren Komödien eigen waren.

2) Vergl. die ausgezeichnete Darstellung der instrumentalen Formenentwicklung bei Seiffert-Fleischer, Geschichte des Klavierspiels, I, insbesondere S. 142 ff.

antwortet, um endlich in der ersten Lage von der ersten Violine wiederholt zu werden. Hier gesellt sich ein neues Thema hinzu. Jetzt treten wir in den zweiten Teil, der im Wechsel vom Forte und Piano, zuweilen als Echo, ein einfaches Motiv von wenigen Noten verarbeitet und in *a* schließt. Ein toccatenähnlicher breiter Satz von sieben Takten als dritter Teil bereitet den Eintritt des letzten, eines lebhaften Fugato, vor, das nun um so lebhafter und frischer wirkt. Sein Material entnimmt es zum größten Teil dem ersten Satz. Die Hauptrolle spielt das zweite Thema, während das erste nur noch einmal in den ersten Violinen erscheint. Ein geistiger Zusammenhang mit dem Drama selbst war kaum beabsichtigt, auch hier sollte die Symphonie lediglich auf seinen Beginn hinweisen.

Die *Sinfonia innanzi all atto secondo*[1]) (Anhang G XIX) ist nicht nur für die Geschichte der Formen von Bedeutung, sondern bezeugt auch musikalisch-thematisch eine Kraft der Erfindung und eine solche Feinheit der instrumentalen Koloristik, daß sie ihren Schöpfer den bedeutendsten Instrumentalkomponisten des 17. Jahrhunderts zur Seite stellt. Allessandro Scarlatti gilt gemeinhin als der Erfinder der italienischen Symphonie in dem Sinn, daß er zuerst seinen Opern eine dreisätzige Instrumental-Einleitung vorausschickte, aus einem bewegten Satz im geraden, einem langsamen, etwas knapperen, aber im Klange stattlicheren zweiten im ungeraden, und wiederum einem bewegten dritten Satz im geraden Takt gebildet. Kretzschmar[2]) hebt hervor, dass dieser »leicht übersichtliche, scharf gegliederte und durch den einfachen klaren Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe ästhetisch vollbefriedigende Typus« bereits in dem großen Wirrwarr verschiedener Sonaten- und Canzonenformen, welche die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts bildet, auftaucht; daß er aber als Einleitung in der Oper bereits in der Frühzeit seiner Entwicklung hervortritt, scheint ihm entgangen. Unser Vorspiel hat wirklich die Form der italienischen Symphonie, denn es besteht aus drei Teilen, einem zweifellos lebhaft gedachten Fugato im geraden Takt, einem dreiteiligen breiten und gesangreichen zweiten Teil, und wiederum einem raschen Fugato als Schluß. Das Thema setzt frisch in den ersten Violinen ein, schon im zweiten Takt von den zweiten Violinen in der Unterquint, dann von den dritten Violinen (oder Alt-Violen?) in der unteren Oktave beantwortet. Ein freies Zwischenspiel von drei Takten leitet zu der letzten Imitation durch die Bässe über, die mit *c*, der Parallele der Haupttonart *a*-moll, abschließt. Hieran reiht sich ein zweites Thema, ein Zwiegespräch zwischen den Baß-Instrumenten und den Geigen, von sechs Takten, tonisch in *c* abschließend. Nun folgt ein freies Spiel mit den Themen des ersten Fugato, die noch einmal,

1) Vergl. auch Monatshefte f. Musikgesch., 1881, No. 4/5.
2) Führer durch den Konzertsaal. I, S. 39.

selten vollständig, öfter nur als Ausschnitte, in neuer, interessanter kontrapunktischer Beleuchtung und Beziehung erscheinen. Wir finden also hier bereits die Keime der Struktur des klassischen Symphoniesatzes, die Scarlatti seinen Ouverturen zu Grunde legt, nämlich ein Hauptthema in der Tonika, imitatorisch durch alle Stimmen schreitend, einen Seitensatz in der Dominante und einen Durchführungsteil. Der nun folgende langsame dreiteilige Satz ist klanglich und melodisch von besonderem Reiz. Er verbreitet jene verklärte, mit dem Tode als ersehntes, höchstes Endziel ausgesöhnte Stimmung, die den Helden Allessio über alle Hindernisse des Erdenschicksals hinweg zu den Höhen der ewigen Seligkeit emporträgt. Hier ist eine unmittelbare Beziehung zu dem Inhalt des Dramas nicht mehr zu verkennen. Thematisch ist er ungemein einfach auf ein viertaktiges Thema gestellt, dem in zahlreichen Sequenzen immer neue und sinnige Seiten abgewonnen werden. Der letzte Satz bedurfte einer Einführung, die von diesem elegischen Lied zu dem letzten freudigen Aufschwung überleitet. Eine vierteilige, vielleicht in einem etwas bewegteren Tempo geführte Modulation führt uns zu dem im jubelnden *c*-dur einsetzenden Allegro des dritten Teiles. Er benutzt zunächst ein dem ersten Thema des ersten Satzes ähnliches Motiv, bringt aber dann bald einen neuen Gedanken, diesmal in der Haupttonart als Seitensatz, um schließlich in einer Variante des ersten Themas auszuklingen.

Der Bau der dritten Symphonie, welche dem dritten Akt vorausgeht, ist dem hier geschilderten ähnlich, nur scheint mir sein Inhalt weniger bedeutend. Der dritte Satz stellt hier ganz neue Themen auf und kommt der klassischen Symphonieform noch näher. Diese Symphonien haben das Schicksal des Werkes geteilt, dem sie angehören: sie sind der Vergessenheit anheimgefallen. Vielleicht trägt diese Arbeit dazu bei, unserem Meister die Anerkennung zu verschaffen, die seinen großen Leistungen gebührt und die ihm die Geschichte bisher versagt hat.

D. Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano.* — Loreto Vittori, *La Galatea.* — Luigi Rossi, *Orfeo.*

Landis *Alessio* hat diejenige Beachtung nicht gefunden, die seinem dramatischen und musikalischen Wert zukam. Einsam ragt sein großes Werk aus dem flachen Alltagstreiben hervor. Es kann ununtersucht bleiben, ob den späteren Musikdramatikern die Befähigung gefehlt habe, an ernsten, in die Tiefe des menschlichen Seelenlebens eindringenden Problemen die Kraft der Töne zu erproben, denn die Gelegenheit hierzu blieb aus. Die Verhältnisse lagen damals so, daß nur der Auftrag hochvermögender Herren die Gelegenheit zu schöpferischer Thätigkeit gewährte. So lange die Oper der Zerstreuung der vornehmen Welt allein diente,

war auch ihr Geschmack den Musikern verbindlich. Die reiche Aristokratie Roms wollte unterhalten, angenehm angeregt sein. Ernste Musik suchte sie allenfalls in der Kirche, die Kapsbergers Versuch, mit den Traditionen der römischen Schule zu brechen, glücklich zurückgewiesen hatte. Die weltliche Musik sollte ihr besten Falles einen ergötzlichen Zeitvertreib, öfter nur eine sinnliche Befriedigung der Schaulust gewähren; und mahnte einmal ihre hierarchische Stellung und ihre Beziehung zur Kirche an einen ernsteren Gegenstand[1]), so flüchtete sie sogleich in die ruhige Stille der theosophischen Allegorie, die im 17. Jahrhundert immer wieder, wie als Tilgung einer Schuld der der Kirche nahestehenden Kreise, zu neuem Scheinleben heraufbeschworen wird. Marco Marazzolis: *la vita humana overo il Trionfo della pietà* wurde 1658 zu Ehren des Übertritts der Königin Christine von Schweden und ihrer Anwesenheit in Rom im dritten Jahre ihrer Übersiedelung und später noch zweimal aufgeführt[2]). Zahlreiche Werke ähnlicher Art folgten nach. Im Jahre 1686 wurde im Pallazzo Chigi eine *operina sacra* gelegentlich des Eintritts der Prinzessin Chigi in das Kloster des heiligen Hieronymus in Siena zur Darstellung gebracht[3]). Es treten nur drei Personen auf, Amor divino, Innocenza, Diletto. Gesungen wurden diese Partien von Damen des römischen Adels, welche die Partitur nennt.

Wenn auch der ernsten weltlichen Kunst abgeneigt, verbürgte doch die feine Geistesbildung der römischen Gesellschaft eine völlige Verflachung der dramatischen Musik. Ja, sie vermochte es, ihr neue Bahnen zu weisen und zu ebnen. Wir werden in einem besonderen Kapitel sehen, wie sich der Musik in der Einbeziehung der Komödie in ihren Kreis ein neues fruchtbares Feld der Bethätigung erschloß und so ein wahrhaft nationales Kunstgebilde entfaltete, welches einen bestimmenden Einfluß auch auf die ernste Oper ausübte. In ihr aber bleibt zunächst die Vorliebe für die Stoffe des italienischen Hirtendramas und für die Dramatisierung der großen Epen des 16. Jahrhunderts bestehen. Man verquickte nun in dem dehnbaren Gefüge der Oper beide Formen in einer Handlung. Ein merkwürdiges Durch- und Nebeneinander heldenhafter Ereignisse und anmutiger Hirtenbilder enthält Michelangelo Rossis *Erminia sul*

---

1) Nur selten ergreift die Dramatik einen Stoff aus der Heiligengeschichte. Wotquenne, a. a. O., S. 77, verzeichnet: *La Santa | Genuinda | overo | L'Innocenza | Difesa | Dall Inganno | dramma sacro | per musica | l'anno* 1694 etc. Rom 1694. Partitur der Hof- u. Staatsbibliothek München; ferner: *Il | Martirio Di | S. Adriano | dramma sacro per musica* etc. 1690, vgl. Wotquenne, a. a. O., S. 92.

2) Ademollo, a. a. O., S. 69 ff.

3) Die Bibliothek Chigi bewahrt das Manuskript: *Operina sacra, rappresentata in occasione, che prende l'Abito Francesco Cano nel venerabil Monaste di S. Girolamo detto Companzi di Siena l'Eccellentissima Signora Principessa d'Olimpia Chigi* etc.

Giordano, eine Oper, die im Winter 1637 im Palast des Präfekten von Rom, Taddeo Barberini, in Scene ging[1]). *Erminia sul Giordano, Dramma Musicale, rappresentato nel palazzo dell' Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore D. Taddeo Barberino, Prefetto di Roma e Principe di Pellestrina. E dedicato alla Illustriss.ma et Eccellentiss.ma Signora la Signora D. Anna Colonna Barberina, Prefettessa di Roma, e Principessa di Pellestrina. Posto in Musica da Michelangelo Rossi. In Roma appresso Paolo Masotti 1637.*

Jene Episode aus Tassos »Befreitem Jerusalem« (liber VI, VII), die uns Erminia, die Tochter des bei der Verteidigung von Antiochia im Jahre 1097 gegen das Heer der Kreuzfahrer gefallenen Assian vorführt wie sie als Pflegerin des verwundeten Tankred in Liebe zu ihm entbrannt, später, ihres Thrones beraubt, nach Jerusalem geflüchtet und nun aus der belagerten Stadt in der Gestalt und mit den Waffen des Heldenmädchens Clorinda, um den Geliebten im Lager der Christen aufzusuchen, hinweggeeilt, von den Vorposten aber aufgehalten und verscheucht, hinaus an die Ufer des Jordans gezogen ist — dürfte in der Absicht gewählt worden sein, die friedlich anmutigen Schilderungen des Hirtenlebens an jenen lieblichen Ufern, wie sie uns Tassos Epos giebt, zu einem Pastoral auszubauen. Auch Tassos *Aminta* diente als Vorwurf. Die Vorgänge in diesem Hirtendrama sind denn auch hier, nur ein wenig gekürzt und mit Veränderung der Namen, eingeflochten. Die unglückliche, unerwiderte Liebe des Hirten Selvaggio zu der Nymphe Lidia wird auch hier in schwungvollen und anmutigen Versen besungen und schließlich die schöne Spröde durch den versuchten Selbstmord des Selvaggio zur Einwilligung in das Ehebündnis bestimmt. Sehr frei verfährt der Dichter mit der dem Epos entnommenen Handlung. Armida entfaltet ihre Verführungskünste, die ihr dort gegen Rinaldo glücken, schon hier, freilich vergeblich, denn Tankred liebt Clorinda und ist gegen Armidas Reize unempfindlich. In Tassos Original gerät bekanntlich Tankred in Armidas Gefangenschaft und wird durch Hilfe der anderen, von ihr berückten und aus dem Lager in ihr Schloß gezogenen Ritter, die sich endlich auf ihre Pflicht besinnen, befreit. Erminias Liebe bleibt unerwidert. Tankred ist aber schließlich von ihrer treuen Anhänglichkeit so gerührt, daß er ihr die Wiederaufrichtung ihres Thrones verspricht. Nicht eine Aussprache führt zur Lösung; Tankred liest vielmehr die Worte, die Erminia in ihrem Liebesschmerz der Rinde einer alten Buche anvertraute: *Qui per Tancredi Erminia ardendo more.* Der Dichter setzt

1) Vergl. Ademollo, a. a. O., S. 7, Rolland, a. a. O., S. 136 und Monatshefte für Musikgeschichte, 1896: »Michelangelo Rossi« von Ernst v. Werra. Über Rossis Leben wissen wir so gut wie nichts. Der Textdichter seiner Oper ist nicht ermittelt. Clément, *Dictionnaire lyrique*, verzeichnet, wohl irrtümlich, 1625 als Aufführungsjahr

eine gewisse Vertrautheit mit dem Epos des Tasso voraus. Clorinda und ihre Beziehungen zu Tankred, der vorangegangene Kampf des Arganto mit Tankred, ja selbst der gesamte geschichtliche Hintergrund, von dem sich diese Gestalten auslösen, wird kaum erwähnt. Die Handlung war also als solche nicht verständlich, nicht in sich abgeschlossen, sondern eine für die Scene gedachte Behandlung lose mit einander verknüpfter Scenen, denjenigen der Ballettoper der Francesca Caccini nicht unähnlich[1]). Lesen wir den der Partitur vorangeschickten Bericht über die erste Aufführung[2]), so verstärkt sich der schon bei der Lektüre des Dramas aufsteigende Verdacht, daß es sich auch hier in erster Linie um die Bethätigung eines besonders großen Maschinen- und Dekorationsaufwandes handelte. Denn wenn andere Vorreden über die musikalischen und scenischen Intentionen des Verfassers, auch wohl über die musikalisch-dramatische Ausführung des Werkes selbst berichten, gipfelt sie hier in einer weitläufigen Verherrlichung der maschinellen Leistungen. Unter diesem Gesichtspunkt muß die an äußeren Mitteln und innerem Gehalt schwache Musik betrachtet werden. Sie erschien fast nur als Dienerin und Helferin der anderen neben ihr thätigen Künste. Für das Orchester sind nur vier Streichinstrumente neben dem Baß-Continuo ausdrücklich vorgeschrieben. Für die einleitende Symphonie werden verlangt: *quattro Violini* (sic!) *e Basso continuo per tutti gli instrumenti*. So ist sicher, daß auch noch andere Instrumente teilnahmen als Streichinstrumente, doch kann man aus dem Charakter der begleiteten Gesänge auf ein reicher zusammengesetztes Orchester nicht schließen. Wahrscheinlich erscheint nur der Gebrauch der Trompeten in den Soldatenchören der sechsten Scene des zweiten Aktes. Armida läßt in ihrem Palast durch ihren allvermögenden Zauber das weit entfernte Jerusalem erscheinen. Die Soldaten eilen zum Kampf mit dem Ruf: *all'armi, suoni la tromba*.

Die einleitende Symphonie bereitet in angenehmen Tönen auf die buccolischen Scenen des Prologs vor, der diesmal ohne Hinweis auf ein festliches Ereignis oder einen hochgestellten Zuhörer unmittelbar in die Handlung einführt. Der Jordan (Baß) rühmt den stillen Frieden seiner Gestade und fordert die Nymphen auf, ihn durch Gesang zu preisen. Der recitativische, vielfach in melodische Phrasen gewendete Gesang des Flußgottes ist typisch für den Kunstgesang der Zeit. Auch er beruht auf einer Veränderung der Singstimme auf einem wiederholten Baß, auch

1) Das Publikum pflegte die Texte mitzulesen, und brachte zu diesem Zweck Kerzen mit, da die schlechte Beleuchtung des Hauses das Lesen nicht gestattete. Vielfach weisen die Textbücher Flecke des herabtropfenden Talges auf. Vgl. Galvani, *Teatri musicali di Venezia*, S. 11.

2) Abgedruckt bei Gaspari-Torchi, *Catalogo*, vol. III, S. 333.

hier wird die Vokalise immer krauser und überwuchert den Sprachgesang völlig. Verständigerweise sind die vier Strophen des variierten Gesangs von kurzen Recitativen einer Najade unterbrochen (Anhang H I). Vier Najaden (Soprane) und Jordan (Baß) vereinigen sich nun auf einen durchgehenden Baß, die wunderbare Wirkung des friedlichen Haines auf das betrübte und müde Menschenherz zu schildern (Anhang H II). Die Deklamation, zwischen drei- und zweiteiliger Betonung wechselnd, ist durchaus holperig und inkorrekt. Leichte Silben entfallen auf betonte, unbetonte Silben auf schwere Taktteile. Archaistisch, für unser Ohr barbarisch, klingt die Akkordverbindung, die in solcher Unbeholfenheit wohl noch in der allerersten Zeit des musikdramatischen Stils verzeihlich war, jetzt aber, 37 Jahre später, nur durch mangelhafte Veranlagung und geringes Verständnis für die Form einerseits, die Fortschritte der Harmonik andererseits zu erklären ist. Nicht einmal die Tonalität im Abschluß ist gewahrt. Nachdem Amor den Hirten angekündigt, eine Jungfrau, von seinem Pfeil getroffen, werde in ihre Mitte kommen und hier ihren Schmerz zu Grabe tragen, treten wir in den ersten Akt ein. Erminia, in den Waffen der Clorinda, erwartet den herannahenden Morgen und beklagt ihr Schicksal, das sie in diese Einsamkeit verschlagen. Die Hirten ziehen singend heran, finden die Jungfrau und beruhigen ihren erregten Sinn. Sie beschließt in dieser friedlichen, vom Kriegsgreuel verschonten Gegend zu bleiben. Wir werden in diesen Scenen durch eine Reihe recht anmutiger Musikstücke für den mißlungenen Hirtenchor des Prologo einigermaßen entschädigt. Sicherlich hat die Zeit Besseres erzeugt. Sie sind nicht mehr als die fleißige Arbeit eines, das gute Mittelmaß der Begabung nicht überschreitenden Talentes. Der dreistimmige Sologesang (Anhang H III) ist nicht übel erdacht. Er ist heiter und klar, wie es die pastorale Stimmung bedingt, und steht im dreiteiligen Takt, für den in der ganzen Partitur eine auffällige Vorliebe vorherrscht. Einmal nimmt die Stimmbehandlung einen gut gelungenen Anlauf. Wie die Hirten der Erminia ihr »*si si resta*« (Anhang H IV) eindringlich und lebhaft zurufen, so daß die eine Stimme der anderen das Wort abschneidet, das ist recht ergötzlich zu hören. Nun Scenenwechsel. Armida hat die Ankunft Tankreds erfahren. Mit einem von Drachen gezogenen Wagen kommt sie durch die Luft geflogen und beschließt, sich Tankreds lediglich durch ihre Reize zu versichern. Das Recitativ ist bedeutungslos, auch die Arie nur formal von Interesse (Anhang H V). Sie besteht aus zwei Teilen im vier- und dreiteiligen Takt, je eine Strophe von einmal vier, dann drei Verszeilen zusammenfassend. Der erste Teil fügt sich aus zwei Teilen zusammen, jeder in Vorder- und Nachsatz zerlegbar, in der Gliederung den vier Zeilen angelehnt. Die holprige Metrik der drei letzten Verse fügt sich in einen bald drei- bald zweiteiligen Rhythmus

nur widerwillig ein. Der Tripeltakt jener Zeit wird bald drei- bald zweiteilig betont, m. a. W. es wechseln $^{3}/_{2}$- und $^{6}/_{4}$-Takt. So auch hier. Diesem Gesange fehlt jede charakteristische Beziehung auf die Person und die Situation. Er könnte ebensogut einem der Hirten oder einer der Nymphen in den Mund gelegt sein. Freilich war die Ausdrucksfähigkeit eine noch eng begrenzte. Aber der Drang, zu gestalten, Melodik und Harmonik zu subjektivieren, zeichnet die hervorragenden Dramatiker vor den minderwertigen aus; das macht uns jene diesen gegenüber wert. Hier können wir nicht einmal das Streben nach Besserem und Höherem feststellen. Armida singt wie die Nymphe Lidia, Tankred nicht anders als der Hirte Ergasto. Rossi muß sich seiner Unfähigkeit gerade für den dramatischen Teil seiner Aufgabe bewußt gewesen sein und der Librettist hat ihm geschickt über die Klippen seines Unvermögens hinweggeholfen. Denn auch diese Armidascene läßt er eklogisch in einem Jägerchor ausklingen (Anhang H VI) und führt damit diese Musik in ein ihr genehmeres Fahrwasser. Es liegt hier der erste mir bekannte Versuch eines Jagdliedes vor. Von einer Verwendung der den späteren Jagdliedern eigenen Verwendung des Hornes, und der Motive des Hornes, ist hier noch keine Rede. Dagegen fehlt das wiederholt erwähnte Ausdrucksmittel des Echos nicht. Unser Jagdchor besteht aus zwei Gruppen von je drei Stimmen, Sopran, Tenor und Baß. Das Echo erklingt nicht aus der Ferne, sondern in einer Beantwortung der Phrase durch die andere Chorgruppe. Er beginnt durchaus nicht, als ob er zur fröhlichen Jagd einladen wollte, sondern als Gagliarde mit zwei achttaktigen Perioden, erst als der Ruf: *alla caccia* einsetzt, wird diese Form verlassen. Der Sopran des ersten Chores setzt mit einem lebhaften Thema ein, der Baß des ersten Chores wiederholt es in der unteren Oktave. Der Tenor desselben Chores nimmt es auf derselben Tonstufe auf, bis endlich der erste Sopran in der oberen Quint den Abschluß macht. Die anderen Stimmen haben schon vorher in den Ruf eingestimmt. Ein kurzes, aber kunst- und wirkungsvolles Stimmkreuzen. Doch bald ist ihm Halt geboten. In dem *echo risponda* des ersten Chores sammeln sich die Stimmen, der zweite Chor antwortet; die Chöre verlangen vereint ihr Echo; der erste Chor entspricht ihren Wunsch. So schließt der erste Akt.

Tankred, der von der Flucht der für Clorinda gehaltenen Erminia gehört hat, sucht die Geliebte in der Einsamkeit der Wälder. Auch er, dem Waffenlärm entflohen, freut sich des friedlichen Hirtenlebens und der Natur. Nicht den Helden Tankred, sondern den liebenden Jüngling lernen wir kennen. In einem kurzen *Aria* genannten Gesang (Anhang H VII) bittet er in rührenden Tönen *dite mi, o chare Ninfe, ove è il mio ben.* Der Ausdruck und die Melodik erinnert lebhaft an Peris schöne und einfache Kantilene. Die nächste Scene gehört der

Lidia und ihrer Gefährtin Laurinda. Lidia bekennt sich in einen fremden Krieger verliebt, den sie auf der Jagd in Ergastos, des Hirten, Gesellschaft gesehen habe. Laurinda erklärt ihr in drastischen Worten das Unpassende ihrer Neigung und triumphiert, daß auch diese, der Liebe verschlossene Seele endlich sich weicheren Regungen zugänglich zeige. Dann beklagen Selvaggio, der Lidia unerwidert liebt, und sein Gefährte Fileno in einem in seiner Einfachheit ergreifenden, durchaus schön gestalteten Duett (Anhang H VIII) das Unglück unerwiderter Liebe. Die Kombination des Alt in seiner unteren Region der Bruststimme mit der weichen Falsettlage des Tenor veranschaulichen die ernste, fast trostlose Stimmung bezeichnend. Dazu die prächtige Führung der Stimmen, die strenge, in den Kirchentonarten fußende Harmonik, alles das gemahnt so sehr an die ergreifende Klage der Gattin und Eltern des Alessio bei Stefano Landi, daß ich hier an einen unmittelbaren Einfluß dieses größeren Meisters glaube, der dem gedankenarmen Rossi zu dieser seiner glücklichsten Idee verholfen hat. Es folgt nun das oben erwähnte Liebesbekenntnis der Erminia, die mit ihrem Spieß in die Rinde einer Buche die Worte einschneidet: *per Tancredi Erminia ardendo more.* Den dramatischen Höhepunkt sollte nun die Beschwörung durch Armida bilden, welche, auf den Zinnen ihres Palastes Tankred erwartend, durch ihre Daemonen den Kampf um das belagerte Jerusalem in Erscheinung setzt, und die Umgarnung Tankreds, der endlich in ihrem Palast eingetroffen ist. Daß Dichter und Musiker hier völlig versagen, wird nach dem bisher Ausgeführten nicht Wunder nehmen. Armida singt auch hier so zart und sittig, als ob es sich um ein harmloses Liebesspiel handele. Kaum ist der Versuch fühlbar, die daemonische Größe dieses Weibes, der Liebe und Schönheit nur als Verführungskünste gelten, zu veranschaulichen. Die recitierenden Gesänge sind trocken und unbelebt. Daß Rossi nicht der Mann war, die harmonischen und deklamatorischen Errungenschaften seiner Vorgänger für die Recitation weiter auszubauen, hat uns bereits die Bekanntschaft mit dem bisher erläuterten Teil seiner Oper gelehrt. Daß er aber nicht einmal sich an sie anzulehnen wagt, ist umso unerklärlicher, als er doch immerhin in den geschlossenen Formen von ihnen nicht ohne Erfolg beeinflußt erscheint. Glücklicher ist er im Chorsatz. Ich teile (Anhang H IX) den Kampfesruf der in Jerusalem belagerten Soldaten mit, die uns Armidas Zauberwort sehen läßt. Der Chor ist ein Vorbote jener, dem Cavalli eigenen Schlachtrufe *All' armi.* Möglichste Selbständigkeit und hastiges Drängen der Stimmen lag in der Natur der gestellten Aufgabe. Rossi hat in seinem Chor kein übles Vorbild geliefert. Der Anlauf zu einer freieren Bewegung der Stimmen ist freilich recht kurzatmig, denn schon nach dem vierten Takt ist das Thema in seinen Nachahmungen verbraucht und es erklingt ein neues: *Suoni la*

tromba, jene Stelle, an der wahrscheinlich Trompeten einzelne Stimmen verdoppelten.

Der Zauber verschwindet, wir befinden uns wieder in Armidas Schloß. Tankred naht sich; Armida entfaltet alle ihre Künste, Tankred zu verführen, und stellt sich trostlos, da sie eindruckslos bleiben. Nun sollen Liebesgesänge Tankreds Sinn umgaukeln. Der sechsstimmige Chor der Gefährten Armidas ist recht kunstvoll auf ein einschmeichelndes Thema gestellt (Anhang H X) und beweist, daß Rossis technisches Geschick garnicht unbedeutend war. Die Nachahmung in der Unterquart, im Einklang und schließlich in der Unterquint im Baß, sind ganz frei gestaltet, nirgends streng; sie weichen von ihrer Proposta ab, ohne den Charakter der Risposta zu verlieren.

Der dritte und letzte Akt ist wiederum von einer Symphonie für vier Streichinstrumente und Continuo eröffnet und bringt die bis hierher fortgeführte Handlung zum Abschluß. Selvaggio, so meldet sein Freund Corebbo, hat sich, müde der Liebesqual, mit dem eigenen Wurfspeer schwer getroffen; Lidia, gerührt von diesem Beweise höchster Liebe, eilt zu ihm. Es gelingt ihr, ihn ins Leben zurückzurufen und der Vereinigung beider steht nichts mehr im Wege. Der Vorgang ist Tassos *Aminta* getreu nachgebildet. Noch einmal muß Armida auf dem Plan erscheinen, obwohl ihre Rolle eigentlich nach dem abgewiesenen Angriff auf Tankreds Ritterlichkeit ausgespielt ist. Sie beschwört ein furchtbares Unwetter über das Land und sendet ihre Furien und Daemonen nach Jerusalem, an der Seite der asiatischen Krieger gegen die Belagerer zu kämpfen. Die Musik verläßt auch in diesen Scenen des höchsten Affektes die Bahnen behaglicher Tanzrhythmik nicht. Ergötzlich, wie die Daemonen dem Christenheer in nüchternen Akkordfolgen Rache schwören (Anhang H XI). Dazu die Ankündigung: Der Abgrund der Hölle öffnet sich, die Daemonen entsteigen ihm und begleiten die Furien zu verschiedenen Tänzen. Auch in diesen Scenen wie in denjenigen der Armida-Episode des ersten Aktes erdrückt die Kunst des Dekorationsmalers und die scenische Anordnung die Musik völlig. Den Tanz den Vorgängen etwa durch rhythmische und instrumentale Effekte, wie es die heutige Kunst vermag, anzupassen, konnte dem 17. Jahrhundert noch nicht in den Sinn kommen. Später, wenn die Furien auf drei Wagen (carri infernali) durch die Lüfte hinwegfliegen, ihren Auftrag auszuführen, schildern die Melismen der drei Soprane die Bewegungen des Fluges (Anhang H XII), eine Tonmalerei, für die sich in der Madrigal-Litteratur zahlreiche Vorbilder nachweisen lassen. Endlich findet auch Erminias Wunsch soweit Erhören, als es Tankreds Liebe zu Clorinda gestattet. Gerührt von ihren Thränen, verspricht er ihr seinen Schutz und die Wiederaufrichtung ihres Thrones. Apollo, von den Zeffiri herbeigeholt, schwebt durch die Lüfte, Blumen

streuend auf die Scene und giebt seiner Freude Ausdruck. Rolland[1]) hebt mit Recht hervor, daß die Gesänge der Zeffiri das Beste der Partitur enthalten (Anhang H XIII). Melodisch wirklich nicht ohne Reiz, harmonisch ohne Härten, leicht dahinfließend, zeigen sie den Lyriker Rossi im besten Licht. So recht im Geiste des anmutigen Liebespiels dieses im Wesentlichen doch pastoralen Dramas erdacht, bilden sie einen anregenden, jedenfalls dem Bedürfnis der Hörer vollkommen gemäßen Abschluß.

Ich kann das Urteil über dieses Werk dahin zusammenfassen, daß es die Ohnmacht der Zeit, des Dichters und Musikers insbesondere, ernste dramatische Stoffe zu gestalten, völlig klarlegt. Einem *Armida*-Drama konnten auch stärkere Talente als dieser Librettist und Rossi nicht gerecht werden. Im Gefühl ihrer Ohnmacht legen sie denn auch das Schwergewicht auf die Ausgestaltung des Eklogisch-Lyrischen. Wie sehr auch Rossis Oper im Einzelnen interessiert, auf die Förderung der dramatischen Musik ist sie ohne Einfluß geblieben.

Noch einmal wendet sich die musikalische Dramatik Italiens dem Hirtengedicht zu, bevor sie in der Komödie und in der Tragödie der Venetianer zu höheren Aufgaben berufen werden sollte. Loreto Vittori da Spoleto steht an einem Wendepunkt des dramatisch-musikalischen Lebens. Etwa 1588 geboren, durchlebte er die geschilderte Zeit des musikalischen Aufschwungs und der späteren Stagnation in Rom, wo er seit 1622 als Sänger der päpstlichen Kapelle wirkte[2]). Von seinen Werken ist nur das Hirtendrama *La Galatea* und ein Band Arien *a voce sola* (Stadtbibliothek Breslau) auf uns gekommen. Über sein Drama geistlichen Inhalts *La Pelegrina costante*, sein Oratorium *Santo Ignatio di Loyola*, *la santa Irene*[3]) und die Komödie *le Zittelle*[4]), deren Libretti die Bibliothek Casanatense in Rom aufbewahrt, vermögen wir keine Anschauung zu gewinnen, da ihre Musik voraussichtlich verloren gegangen ist. Die Bibliothek Barberini in Rom besitzt noch das Textbuch: *La Fiera del Cav. Olerto Rovitti da Spoleto* zu einer musikalischen Komödie.

1) A. a. O., S. 137.

2) Seine Biographie hat Vittore Rossi, unter dem Namen Nicias Erythraeus, in der *Pinacotheca imaginum illustrium vel ingenii laude virorum qui, auctore superstite, diem suam obierant* 1642 herausgegeben. Er war Kontra-Altist. In Luigi Rossis Partitur des *Palagio d'Atlante, overo la Guerriera amante* ist er als Vertreter der Partie der Angelica aufgeführt, welche im Kontra-Alt steht. Vgl. Gaspari-Torchi, a. a. O., vol. III, S. 333 unter Rossi, Luigi.

3) Aus der Vorrede *Benigni Lettori* erhellt, daß dieses Drama nur stellenweise gesungen, im übrigen aber recitiert wurde. *Questo Dramma fu composto per la Musica, non dimeno essendo recitato nel Palazzo del Signor Marchese de Nobili, e solamente alcune scene fatte cantate, pare che tal novità satisfacesse mirabilmente* etc.

4) Vergl. Klein, Geschichte des Dramas, V, S. 745.

Zweifellos ist der Verfasser unser Loreto Vittori, wie Rolland[1]) richtig bemerkt. Der Verfasser bekennt dort, er sei durch Ruspigliosi-Marazzolis musikalische Komödie: *Che soffre, speri* zu der Dichtung angeregt worden. Sicher fällt die Entstehung dieser Komödie nach der Vollendung der *Galatea.* Ob die musikalische Arbeit jemals gediehen, steht dahin. Jedenfalls hat Vittori, der damals noch im besten Mannesalter stand, den Übergang vom Pastorale zur Komödie gut geheißen, ja seine weitgreifende Bedeutung gewürdigt.

Da uns aber Arbeiten auf diesem Felde nicht überkommen sind, so bleibt er für uns der Musiker, der in seiner *Galatea* das Hirtengedicht behandelt hat. Diese Frucht eines nunmehr absterbenden Kunstzweiges[2]) bedeutet aber seinen Höhepunkt. Vittori ist zweifellos ein Genie gewesen; wenn Erythraeus von seinem Gesange berichtet, er habe des Hörers Seele vollständig gefangen genommen, und alle Leidenschaften des Herzens aufgeregt, so dürfen wir den Eingebungen seiner schaffenden Phantasie, wie sie uns in seiner *Galatea* vorliegen, die gleiche Wirkung zumessen.

La Galatea, Dramma del Car^{r} Loreto Vittori da Spoleto. Dal medesimo posta in musica e dedicata al Em^{mo} Rev^{mo} Sig^{r} Cardin. Antonio Barberino, Roma 1639.

Erinnern wir uns, daß das poetische Schaffen dieser Zeit unter dem Einfluß Marinos stand. War schon Guarini in seiner berühmten Tragicomedia pastorale: *Il Pastor fido* von der schlichten Sprache, die Tasso in der *Aminta* angewendet, bewußt zu einer künstlichen, lediglich auf Effekte der sprachlichen Klangschönheit hinstrebenden Diktion geraten, so bezeichnet Marino mit seinen Schülern den höchsten Punkt abgeschmacktesten Barockismus. Vittori, der Dichter, gehört zu den wenigen Zeitgenossen, die wie Chiabrera in der Lyrik wieder zu einer schlichten, dem pastoralen Charakter des Gedichtes angemessenen Ausdrucksweise zurückkehrt. Es wird Sache des Litteraturhistorikers sein, auf diese Bedeutung des Vittori näher einzugehen. Der Verfolg des Gedichtes wird aber auch uns die natürliche Anmut der Behandlung des Stoffes in dramatischer und sprachlicher Beziehung erkennen lassen.

---

1) A. a. O., S. 147; vgl. auch Wotquenne, a. a. O., II, *Essai d'un dictionnaire des Noms Académiques, Pseudonymes, Anagrammes* etc. S. 133 ff. u. 138 unter Olerto Rovitti.

2) Pastorale Dramen werden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts selten. Wotquenne, a. a. O., verzeichnet S. 20 ein *dramma pastorale* aus dem Jahre 1691: *Amor e Gratitudine, dramma pastorale, posto in musica da Flavio Carlo Lanciani,* aus dem Jahre 1697: *l'Eurillo overo la Constanza negl' Amori fra pastori.* S. 67. und *Il Pastore d'Anfriso,* S. 106.

Der Vorhang hebt sich für den Prologo. Neptun führt uns in die Vorgeschichte des Dramas ein. Er erzählt von der Liebe der Nymphe Galatea zu dem schönen Schäfer Acis, und wie sie durch des häßlichen Cyklopen Polyphem Gelüste nach der Nymphe bedroht sei. Ganz wie der Flußgott Giordano in Rossis *Erminia* kann er sich in gewagten und schwierigen Passaggien nicht genug thun. Das war nun einmal des Opernwesens jener Zeit der Brauch. Gerade der Prolog galt als Tummelplatz der Künste des Sängers[1]).

Erster Akt. Acis erwartet, so sagt das Argumento, in der Frühe der Morgendämmerung voll Sehnsucht seine Galatea. Sie erscheint, und er ladet sie ein, hinaus zu gehen an das Meeresufer. Bald aber bemächtigt sich ihrer Furcht vor Polyphem, und sie verlassen das liebliche Gestade. Schon die Arie des Acis (Anhang J I), in der er die Reize seiner Geliebten besingt, ist von ungemeiner Lieblichkeit des sprachlichen und musikalischen Ausdrucks. In schön geschwungenen freien Linien bewegt sich die Melodie. Die Ordnung der Phrasen hat eine vorzügliche Symmetrie, indem sie von der Tonika ausgehend, ihren ersten Ruhepunkt auf der Unterdominant sucht, dann in die Oberdominant moduliert und zur Tonika zurückkehrt, also das Bestreben zeigt, zu einer harmonisch-organischen Verbindung vorzudringen. Die Phrasierung paßt sich dem Versgefüge an und basiert auf zweitaktigen Phrasen, nur dem Schluß ist ein Takt interpoliert und der Schlußtakt verdoppelt. Das folgende Recitativ (Anhang J II) zeigt uns eine Eigenart des Komponisten. Acis preist die unvergleichliche Schönheit der Galatea. Dazwischen äußert sich auch seine Furcht vor Polyphem. Eine harmonische Kühnheit (bei den Worten *e costretto a lasciar*) fällt auf. Die Partitur weist nur ein *A* im Baß auf, darüber die erhöhte Sext (6 ♯). Die Stimme setzt auf dem zweiten Viertel mit *b* ein und verweilt auf diesem Ton, die Auflösung im Baß erfolgt im nächsten Takt nach *G* mit kleiner Terz. Das kann nur so gemeint sein, daß in den Mittelstimmen die Quint und kleine Terz zu *G* schon auf dem zweiten Viertel über dem *A* eintritt, so daß der Baß im Vorhalt bleibt. Wer unseren Erörterungen über Monteverdis und Landis harmonische Behandlung ähnlicher Fälle gefolgt ist, wird auch in dieser Stelle wieder das Ringen nach Charakteristik erkennen, daß sich in der Bereicherung akkordischer Verbindungen äußert. Wichtiger ist die Eigentümlichkeit dieses Recitativs, aus der Abhängigkeit von der Sprache in eine höhere koncentische Form aufzugehen. Schon Caccini und Peri zeigen zuweilen dasselbe Bedürfnis; hier kehrt

1) Selbst Monteverdi, der in dem Schlußstein seines dramatischen Schaffens, der *Incoronazione di Poppea*, die Koloratur im Wesentlichen nur noch als Ausdrucksmittel braucht, gestattet den allegorischen Figuren des Prologo, Fortuna, Virtu und Amore, ein freies Ergehen in vokalischen, vielfach recht geschnörkelten Gängen.

es wieder. Das Recitativ des Acis geht zuweilen in ein wirkliches Arioso über. So in unserem Beispiel bei den Worten: *o cari e dolci accenti.* Die melodische Phrase wird sofort als Sequenz in der Oberquint wiederholt. Wenn die beiden Stimmen des Acis und der Galatea zusammentreten (Anhang J III), entsteht ein Duo von entzückender Feinheit der stimmlichen Behandlung. Zuerst mutet es wie ein Tanzlied an, so fest betont ist die Rhythmik des zweitaktigen Gedankens. Bald aber bei den Worten: *dolce laccio insieme unì* überlassen sich die Stimmen einem freien Spiel der Nachahmung, das zu einem köstlichen Mittelsatz führt. Man beachte die herben harmonischen Gebilde in den interessanten Vorhalten, die aus der kanonischen Imitation der hohen durch die tiefere Stimme in der tieferen Septime resultiert. So konnte nur ein edler und vornehmer Geist sich äußern. Der Hauptgedanke des ersten Teiles bildet den Abschluß, wenn auch anders gewendet, und schließt das Ganze in der Tonika ab. Des Komponisten formaler Sinn bethätigt sich auch hier wie in den später zu besprechenden Stücken. Überall wird eine schöne Abrundung, eine sinngemäße Zusammenstellung der Gedanken angestrebt.

Venus und Amor mit dem Chor der Tritonen, angelockt von der Schönheit des Gestades, steigen ans Land, um hier der Glut des Tages zu entgehen. Der sechsstimmige Chor der Tritonen: *o d'Amor vezzosa Dira* (Anhang J IV) weist in mehrfachen Beziehungen Fortschritte auf gegenüber den zahlreichen anderen Opernchören dieser Stimmung. Einmal ist seine Harmonik durch sinngemäße Verwendung fremder Septimen-Akkorde oder ihrer ersten Umkehrung fesselnd. Die Starrheit der alten Akkordverbindungen ist durch interessante Neubildungen unterbrochen. Man beachte beispielsweise die Kadenz: $\overset{3}{c}\ \overset{6}{\overset{5}{f}}\ \overset{3}{g}\ \overset{3}{c}$ und $\overset{3}{a}\ \overset{6}{g}\ \overset{3}{f}\ \overset{6}{e}\ \overset{7\ 6}{d}\ \overset{3}{c}$. Überdies hebt auch die kontrapunktische Arbeit den Chor über das Niveau der alltäglichen Arbeiten.

Clori, welche erst später in die Handlung eingreift, tritt auf und klagt, daß sie in ihrem würdigen Alter (*nella sua canuta età*) sich in einen Hirten Lucindo verliebt habe, der sie verschmähe und nur der Jagd obliege. In ihren Betrachtungen, daß es thöricht sei, wenn eine ältere Jungfrau sich noch verliebe, liegt ein komischer Zug, die Musik aber bleibt in dem üblichen Recitativ, ohne ihn zu betonen. Das Finale des ersten Aktes beginnt unter dem Aufgebot eines sechsstimmigen Chors der Hirten, der Venus, des Amor, sowie des Liebespaares. Venus, erfreut über die rührende Liebe der Nymphe, giebt ihr ihren Gürtel als Schutz. Als sie vernimmt, daß Polyphem für Galatea in Liebe entbrannt und der Bund der Liebenden bedroht sei, befiehlt sie erzürnt dem Amor, diese Flamme zu löschen. Amor, der Ungehorsame, verletzt durch den

Tadel der Mutter, nimmt des Polyphem Partei und beschließt, sich an Acis und Galatea zu rächen. Wie in Cornachialis *Diana schernita*, ist auch hier Amor der Intrigant, der alles Unheil anstiftet. Der Komponist gleitet in seinem Finale über die Vorgänge leicht hinweg, sie dem Recitativ überlassend. Nur einmal vereinigen sich Acis und Galatea zu einer rührenden Bitte an die Göttin, den Knaben nicht erzürnt hinweg zu lassen (Anhang J V). Auch sie gemahnt an Landis mehrstimmige Sologesänge. Der festen Praxis, die sich bereits entwickelt hatte, zufolge mußte der Akt in einem Chor-Ensemble schließen. Noch drohte keine ernste Gefahr den Liebenden, noch erfreuten sie sich des Schutzes der Göttin, und heitere Klänge sollten den Hörer erfreuen, denn der Konflikt musste in den nächsten Akten zum Austrag kommen und erheischte eine ernste Behandlung. Also konnte sich der Musiker die Gelegenheit zu einem anmutigen Idyll nicht entgehen lassen. Die Hirten wollen sich der Freude des Fischens hingeben. In dreizehn vierzeiligen, aus je vier Trochaeen geformten und wechselnd gereimten Strophen schildert nun eine fließende, von unnatürlichen und schwulstigen Wendungen freie Sprache die Aufgaben und Freuden des Fischerlebens. Der Musiker hat sich durchweg auf eine Grundmelodie gestützt, aber sowohl durch die Verteilung auf den fünfstimmigen Chor und auf ein- und mehrstimmige Einzelgesänge, als auch durch die Veränderung der Melodie selbst jede Ermüdung des Ohres vermieden (Anhang J VI). Von besonderem Interesse ist die innere formale Gestaltung der Gesänge. Als ob sich der Komponist von der reizenden Melodie nicht losreißen könne, gestaltet er jeden Teil dreiteilig, indem er die ersten beiden Verse in der Gestalt der ersten Periode als Abschluß anfügt. Jede Strophe, aus vier trochaeischen Tetrametern gebildet, baut sich nämlich zu drei Perioden aus, deren erste und dritte korrespondieren. Zwischen beide schiebt sich eine Periode neuen Inhalts. Der Vordersatz der ersten und dritten Periode bildet Halbschluß auf der Tonika (*G*), der Nachsatz der ersten Periode moduliert nach der Unterquint *C*, während der Nachsatz der Schlußperiode zur Tonika zurückkehrt. Die mittlere Periode zerfällt in einen Vordersatz, welcher in der Unterdominante *C* anhebend, nach *G* zurückkehrt und einen Nachsatz, bestimmt durch die Modulation nach der Oberdominante *D*, den Eintritt der dritten Periode einzuleiten, also ein Muster der dreiteiligen Liedform der klassischen Instrumentalmusik, wie wir ihr bereits in Dom. Mazzochis Tanzlied begegnet sind. Der Rhythmus des Stückes ist der der Pavane. Lehrreich, wie sich gerade an und in diesen choreutischen Gebilden der Sinn für die formale Abrundung musikalischer Gedanken zuerst vollzog.

Reiche Überraschungen bietet uns der zweite Akt. Amor trifft Polyphem und verspricht ihm die Liebe der Galatea, wenn er seinen gegen

das Liebespaar gerichteten Racheplan unterstützte. Ergötzlich, wie sich Polyphem immer tiefer in seinen Hass gegen Acis hineinspricht. Seine Recitation hat wiederum die Form der Variation. Zehnmal wiederholt er sich, aber immer krasser und polternder wird seine Ausdrucksweise, immer verwirrter die Koloratur. Clori erscheint mit ihrem Lucindo, der sie verschmäht. Wütend gelobt sie Rache und nun setzt Amors Intrigue ein. Polyphem macht Clori weiß, Lucindo sei der Geliebte der Nymphe Aretusa. Aretusa aber begünstige auch den Acis; er habe beide an der Quelle Peloro in zärtlicher Umarmung getroffen. Erfreut, ihr Mütchen kühlen zu dürfen, eilt Clori, Galatea zu verständigen. Galatea erscheint in der vierten Scene allein. Noch hat sie Clori nicht gehört, aber sie ahnt schweres Unglück und fürchtet Polyphems Anschläge. Amor, in der Gestalt des Echo, erregt ihre Eifersucht. In ihrem Recitativ (Anhang J VII), das mehrfach durch ariose Wendungen unterbrochen ist, prägt sich die schwüle Stimmung, die Ahnung kommenden Unglücks lebendig aus. Als Gegensatz erfreut uns die Energie des Ausdrucks, wenn sich Galatea gegen die Einflüsterungen des Echo-Amor auflehnt (*tu menti*). Auch im Recitativ ist Loreto ein Meister. Er versteht es, diese Form plastischer zu gestalten, die Härten der Harmonie zu mildern, den Baß in bewegteren Folgen der Singstimme unterzulegen und die Deklamation feiner, ausdrucksgemäßer zu formen.

Die Satyrn und Silvanen haben Cupidos verleumderische Anschläge beobachtet. Sie stürzen bewaffnet hervor, ihm die Freundschaft zu kündigen (Anhang J VIII). Ein Meisterstück musikalisch präcisen Ausdrucks. Welche Energie, welche Bestimmtheit, welche Straffheit in diesen knappen Rhythmen. Auch die Form ist beachtenswert. Zwei Perioden zu je vier Takten und als Anhang zwei Takte, eine Sequenz des letzten Nachsatzes in der Unterquint. Vor allem aber bewundern wir die melodische Tonfolge, die den Unwillen der empörten Naturmenschen so ausgezeichnet charakterisiert. In einer Tonleiter stürtzt sie nach unten, um sich im Nachsatze zur Tonika zu erheben.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß es zu einer weiteren Verfolgung des Gedankens nicht kommt. Wohl wäre jetzt ein reich bewegter Chor am Platz gewesen, der etwa die Gedanken dieses Einzelgesanges weiter ausführte. Aber die Kraft und die Erkenntnis selbst eines Loreto Vittori waren eben beschränkt. Die Musik gewinnt nun der Situation eine andere Seite ab. Die Wut der Satyrn und Silvanen schlägt in Spott und Hohn um. Ein entzückender Chor im Gagliarden-Rhythmus schließt den Akt ab (Anhang J IX). Tenor-, Alt-, Baß- und Sopran-Soli wiederholen und variieren den Satz, der am Ende nochmals im Chor erklingt. Die Partitur bemerkt: *si può ballare all' usanza spagnola.* Die Gagliarde ist ein altitalienischer Tanz, wurde aber auch in Spanien geübt. Den

charakteristischen Unterschied zwischen der italienischen und spanischen Gagliarde vermochte ich bisher nicht festzustellen. Die Form unseres Gesanges ist wichtig. Er sieht von der strophischen Einheit ab, indem er die zweite Strophe auf eine andere Melodie legt und so zwei Sätze aneinanderfügt. Man sieht sofort, daß Metrum und sprachliche Struktur, diese Gegenüberstellung zweier musikalischer Gebilde veranlaßt hat. Die Strophen differieren nämlich im Metrum und in der Anzahl der Verse. Die erste Strophe hat sieben, die zweite acht Verse. Sie konnten sich also einer Melodie nicht gut fügen. So ging hier aus der Freiheit der Metrik eine neue musikalische Form hervor, die zweiteilige Arienform, die Cavatine. Der innere Aufbau der Strophen ist folgender: Die Tenöre tragen die bestechende viertaktige Melodie vor, *da questo lido homai discacciasi*, die Soprane wiederholen sie, von den anderen Stimmen unterstützt, und bringen den Nachsatz, der gleichfalls nur geringfügig in der Melodie variiert wiederkehrt. Eine zweite, achttaktige Periode, motivisch aus der ersten entwickelt, und den Bässen und Tenören anvertraut, schließt den ersten Teil. Jede dieser Perioden geht tonisch aus. Der zweite Satz, der nun beginnt, hält die Rhythmik des Tanzes nicht in gleicher Weise aufrecht. Er beruht auf drei mit dem Auftakt beginnenden Sätzen. Wo die Aufforderung erklingt: *si dunque alla preda, alla caccia d'Amore*, nehmen die Stimmen von oben nach unten den Ruf auf. Ich mache auch hier wiederum auf eine Eigentümlichkeit der Stimmführung aufmerksam. Da, wo zwei Stimmen in demselben Ton ihre Auflösung finden, bleibt eine unaufgelöst, so daß beispielsweise die Sopranstimme im dritten Takt des zweiten Satzes nicht ihre natürliche Weiterführung nach *a* findet, weil nämlich der Alt gleichfalls nach diesem Ton hinstrebt und sich auflöst. Auch dieser Satz fesselt durch die ungemein geschickte Verwendung von Septimen-Akkorden verschiedener Tonstufen.

Der Schlußakt bringt die Katastrophe. Acis kehrt zu Galatea zurück. Von ihr zurückgewiesen und der Untreue bezichtigt, bricht er ohnmächtig zusammen. So findet ihn Polyphem, der ihn, sich von Amor hintergangen und in seinen Hoffnungen betrogen wähnend, mit seinem Wurfspeer tötet. Ein Chor der Tritonen findet den Erschlagenen und meldet Galatea den Tod des Geliebten. Venus versucht Galatea zu trösten und versichert sie der Treue des Geliebten. Auf ihre Bitten erscheint Jupiter und nimmt Acis als Flußgott zu den Unsterblichen auf, während Proteus dem Polyphem ein furchtbares Ende ankündigt und das vereinigte Paar mit sich hinwegführt. Das musikalische Schwergewicht ruht in den Klagen des unison recitierenden Chores und der Galatea. Diese Gesänge atmen eine unaussprechlich rührende Stimmung. Mit ungemein einfachen Mitteln, mit wenigen Tonfolgen, erschließt sich uns ein Bild so tiefschmerzlicher Gewalt, wie sie eben nur das Genie malen kann. Ein

Tritone erzählt den furchtbaren Hergang. Die Stimmen des Chores recitieren nun unison, zuerst der Baß, dann der Tenor, endlich der Kontra-Alt — nicht der Sopran, dessen helles Stimmkolorit diesem Schwarz in Schwarz gemalten Bilde sich nicht verschmolzen hätte. Schwer ruhende Bässe und Dreiklangsschritte, eine furchtbare Trauer, dann ein kurzes Einzel-Recitativ der männlichen Stimmen, erst in schaurigen Klängen verminderter Septimen-Akkorde vereinigt (Anhang J X) *mostro di fierezza*, dann wieder einzeln recitierend (*mai potesti spegnar tanta bellezza*), endlich sich wieder zu einem bewegten Ensemble vereinigend, um schließlich in das Recitativ überzugehen. Und dann löst sich der brennende Schmerz in wohlthuende Thränen auf: *sospiriam, compagni fidi* beginnen die jetzt eintretenden Soprane. Wie herrlich lösen diese hohen, weichen, lange nicht vernommenen Stimmen die Spannung. Tief unten ein *D* des Continuo, ich glaube in der Orgel, darüber die recitierenden, hohen Frauenstimmen, der erste Chor-Sopran allein, dann beide Soprane verbunden, endlich die Alte und Männerstimmen, die Stelle in der Unterquint wiederholend. Noch aber will das bittere Schmerzgefühl nicht ganz weichen. Scharfe Dissonanzen erklingen in den sich streifenden Sopranen (*d* — *es*). Endlich aber schmilzt das übergroße Weh in milden und weichen Harmonien. In der Zeichnung dieser Trauergesänge, im Gebrauch und in der Verteilung der Mittel, in der harmonischen und melodischen Gestaltung des Ganzen äußert sich ein hochvermögender Geist, eine tiefinnerliche Natur. Scenen solchen ergreifenden Schmerzes, solch erhabener Schönheit waren in der Geschichte der italienischen Oper, sehe ich von Landis *Alessio* ab, unerhört. Noch aber war die Zeit nicht herangebrochen, in der Loretos Genie hätte Nachfolge finden können. Auch die Recitative der Galatea in diesem Akte sind bemerkenswert durch gesanglichen Wohllaut und flüssige Harmonik. Als Acis zu den Unsterblichen in den Himmel erhoben ist, erklingt ein dreistimmiger Gesang der Galatea, des Acis und Proteus, das Ganze in zarter, verklärter Stimmung abschließend (Anhang J XI).

Dieses in gefälliger Anmut, wie in ergreifender Tragik gleich große Werk beschließt die Reihe der römischen Opern ernsten Charakters. Die römische Kunst wendet sich mit Vorliebe und Erfolg der Komödie zu und die florentinische schließt sich ihr an, während die Venetianer die ernste Oper in ihrer Art ausbauen, dramatisch zu neuer Gestaltung übergehend, musikalisch an die römische Schule anknüpfend. Ihr Ansehen ist auch in Rom nachweisbar. Die Bibliothek Chigi zu Rom besitzt eine Reihe venetianischer Partituren, sicherlich zum Zweck der Aufführung angefertigt. Nachweislich gelangte in Rom 1643, 1644 und 1645 Cavallis *Egisto*, *Deidamia* und *Doriclea* im Hause des französischen Gesandten Abate Giulo Mazzarino und 1654 sein *Giasone*, der bereits 1649

in Venedig über die Bühne gegangen war, in dem ersten, 1652 eröffneten, öffentlichen Theater zur Aufführung[1]).

Von römischen Opern ernsten Stiles sind für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenigstens in Partituren, nur wenige nachweisbar. Außerhalb des führenden Venedig tritt die florentinische Schule in dem Dichter Gio. Andrea Moniglia und dem Musiker Jacopo Melani wieder kräftiger hervor. Rom ist aber im vierten Decennium noch durch einen Komponisten vertreten, dessen Eigenart sich in seinem Hauptwerk, dem *Orfeo* des Francesco Buti, am beredtesten ausspricht. Die Betrachtung dieser Oper möge unsere Reihe abschließen[2]).

Sie beansprucht unsere Aufmerksamkeit schon mit Rücksicht auf den Umstand, daß sie die Beziehungen des italienischen Musikdramas mit der französischen Bühne anknüpfte. Sie ging am 2. März 1647 unter dem Titel: *Le mariage d'Orphé et d'Euridice* in Paris als erste Oper über die Scene; denn Strozzis Komödie: *La finta pazza* mit der Musik des Franczesco Sacrati[3]), die Mazarin bereits 1645 hatte aufführen lassen, bot noch eine bunte Mischung von Gesang, Tanz und Sprach-Recitation. Mazarin hatte sich in Rom für die dramatische Musik der Italiener begeistert. Nach seiner Rückkehr ließ er zunächst 1644 die berühmte Sängerin Leonora Baroni, deren Maugars in seiner *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie escrite à Rome le premier octobre* 1639 (mitgeteilt von Wasielewsky in den Monatsheften f. Musikgesch., 1878) mit höchstem Lobe erwähnt, dann 1645 den Sopranisten Atto Melani kommen. Dem Wunsch, nunmehr auch das Musikdrama einzuführen, kam die Ankunft der aus Rom durch die Verfolgungen des 1644 auf den Thron gelangten Papstes Innocenz X. vertriebenen Neffen des verstorbenen Urban VIII., Francesco, Taddeo und Antonio Barberini, zu statten. Der Hof und Mazarin nahmen sie mit offenen Armen auf und gewährten ihnen bis zur Rückkehr des Francesco und Antonio nach Rom im Jahre 1652 — Taddeo war 1647 in Rom gestorben — Gastfreundschaft. Die Königin, neugierig gemacht, wünschte ihre Pariser mit dieser Art der musikalischen Recitation bekannt zu machen, wie sie im Palazzo Barberini gepflegt wurde[4]). Mazarin wendet sich 1646 nach

1) Ademollo, a. a. O., S. 51 u. 65 ff.

2) Zu meinem Bedauern war es mir nicht möglich, Rossis früheres dramatisches Werk *Il Palagio d'Atlante overo la guerriera Amante*, das die Chigiana in Rom und das Liceo musicale in Bologna besitzen, genau kennen zu lernen. Torchis Versuch (Gaspari-Torchi, *Catalogo*, S. 333), die Zeit der Entstehung zu bestimmen, erledigt sich, denn die römische Partitur giebt als das Jahr der Aufführung 1642 an. Die römische Partitur führt übrigens den Titel: *Il Palazzo incantato overo* etc. Der Stoff ist dem *Orlando furioso* entnommen.

3) Nur das Textbuch ist erhalten; vergl. Wotquenne, a. a. O., S. 71, Inhaltsangabe II, S. 97.

4) Nuitter et Ed. Thoinan, *Les Origines de l'opéra français*, Paris 1886,

Florenz an den Marquis Bentivoglio und nach Rom an Elpidio Benedetti mit dem Auftrage, ihr fähige Musiker zu schicken. Luigi Rosse leistete ihm Folge und brachte 20 Ausführende mit, darunter vier Männer und acht Kastraten. Buti, der Librettist, kam erst einige Jahre später nach Paris. Rossi scheint sich bald in Paris eingelebt zu haben[1]). Er hinterließ, als er schied, einen ausgezeichneten Ruf, denn die besten Schriftsteller wie Saint Evrémont und Bacilly in seiner *L'Art de bien chanter* von 1671 erwähnen seiner rühmlichst. Unser Werk galt bisher als verloren. Nuitter und Thoinan stellen seinen Verlust aus der Pariser Bibliothek des Konservatoriums fest. Fétis hatte es 1827 noch an seinem Platz gesehen. Die Nachforschungen der französischen Autoren scheinen nicht eben gründlich gewesen zu sein. Gevaërt kannte das Werk in der einzig uns erhaltenen Handschrift der Chigiana bereits im Anfang der achtziger Jahre und hat sich eine Kopie des gesamten Werkes im Jahre 1884 anfertigen lassen, also ein Jahr vor dem Erscheinen ihres Buches[2]). Sie begnügen sich mit den allerdings dankenswerten Berichten der Zeitgenossen, die alle in der großen Wirkung des Werkes auf die Hörer zusammenstimmen. Nur, wenn man bedenkt, daß den französischen Kennern der Maßstab, den sie an den Stand des musikdramatischen Könnens der Italiener anzulegen berechtigt waren, fehlte, erklärt sich das ungemessene Lob, das sie ihm zollen. Der kunstgeschichtlichen Kritik, die andere Erscheinungen heranzuziehen in der Lage ist, hält es nicht Stand.

Das antikisierende Schäferspiel ist in völliger Auflösung begriffen. Zwar ist der Gegenstand dem griechischen Mythos entnommen, seine Behandlung aber völlig im Sinne des italienischen Intriguenspiels durch-

S. XXXIV und Kretzschmars Besprechung des Buches in der Vierteljahrschrift f. Musikwiss., 1887, S. 497, dann *Revue d'Histoire et de Critique Musicales*, Paris, H. Welter, 1. Année, No. 1, S. 10 ff. und No. 6, S. 225 ff.

1) Rolland hat jüngst, a. a. O., No. 6, S. 233 ff., einige wichtige biographische Thatsachen mitgeteilt, deren Hauptquelle Saint-Evremond u. Lady Morgan, *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa* bilden. Demnach ist er am Ende des 16. Jahrhunderts in Neapel geboren. Sein Bruder Carlo, ein reicher Kaufmann in Rom, protegierte die Künste und spielte in Rom eine ähnliche Rolle, wie die Chigis ein Jahrhundert früher. Luigi Rossi hat etwa von 1620 an in Rom gelebt und gehörte einem Kreise bedeutender Künstler an, die sich in einem Hause der Via Babbuino trafen. So muß er mit Salvator Rosa, Carissimi, Cesti, Cavalli und Ferrari in Beziehungen gestanden haben. Er schrieb 1640 eine *Opera spirituale*: *Giuseppe figlio di Giaccobe*, deren Verlust wir beklagen. Pietro de la Valle lobt seine Kanzonetten ihres neuen Stiles wegen. Im Jahre 1642 folgte die Aufführung seines oben erwähnten *Palazzo incantato*. Er genoß die Gunst der Barberini in solchem Grade, daß er ihr seine Berufung nach Paris verdankt.

2) Die Bekanntschaft mit der Handschrift in der Bibliothek Chigi ist ungemein erschwert, da diese Bibliothek nur einmal wöchentlich drei Stunden geöffnet ist. Herr Gevaërt, bezw. der Bibliothekar des Conservatoire royal, Herr Wotquenne, überließ mir in freundlichster Weise diese Abschrift zur Benutzung auf der Manuskriptenabteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

geführt. Schließlich läuft Schürzung und Lösung des Knotens auf die Feindschaft der Venus und Juno hinaus. Jene kämpft mit allen Mitteln der Lüge, der Intrigue und der Macht gegen Orpheus und sein Eheglück. Juno setzt alles in Bewegung, sie zu schützen; so wird die Handlung in die Niederung einer gewöhnlichen Intriguen-Komödie hinabgezogen. Alle Schwächen und Gebrechen der venetianischen Operntexte treten hier noch greller und peinlicher in Erscheinung[1]). Das Verhältnis von Drama und Musik ist in das Gegenteil derjenigen Anschauung verkehrt, von der diese Verbindung ausgegangen war. Der Librettist betrachtet das Werk in erster Linie als Canevas dankbarer Musikstücke, gefälliger Einlagen, die mit dem Verlauf der Handlung ohne Zusammenhang stehen, prächtiger Tänze und Aufzüge, wie sie an dem französischen Hof seit den *Ballets du Roi* beliebt waren. In diesem Werk römischer Musik-Dramatik sind alle ihre Gesetze auf den Kopf gestellt und das Wesen der Oper, wie es die alten Meister erkannt und in der Glanzzeit entwickelt hatten, verkannt. Die Konzert- und Ausstattungs-Oper in ihrer schlimmsten Ausartung betritt die Bühne. Daß die national-französische Oper an diese Gebilde nicht anknüpfen sollte, verbürgte der kräftig entwickelte, natürlich dramatische Sinn des französischen Volkes.

Es verlohnte sich daher kaum, auf diesen *Orpheus* näher einzugehen, wenn nicht die musikalische Gewandtheit und der Reichtum der musikalischen Erfindung zu der Armseligkeit des Dramas auffallend kontrastierte. Daß Luigi Rossi so völlig unter dem Einflusse des Zeitgeistes stand, daß ihm die hohle Armseligkeit und Unwahrheit seines dramatischen Vorwurfs nicht zum Bewußtzein kam, kann füglich nicht verwundern, wenn man begabte Dichter, wie Busenello, Aureli und Minato, auf ähnlichen Irrwegen findet. Während aber die venetianischen Musiker der ersten, glänzenderen Zeit — Cavalli noch im höheren Grade als Cesti — in den kräftigen, die Handlung tragenden Scenen so Bewundernswertes leisten, versagt bei Rossi gerade diese Seite seiner Kunst. Aber ein Lyriker, ein tiefempfindender, mit reicher Begabung ausgestatteter Sänger war er sicherlich. Überall da, wo die textliche und scenische Unterlage zu lyrischer Gestaltung auffordert, entstehen Gebilde wirklicher Schönheit, breite und edel geformte Melodien in eigenartiger, neugestalteter Harmonik, Einzel- und Chorgesänge von bemerkenswerter, in jener Zeit seltener Vollendung. Rechnet man dazu sein nicht unbedeutendes Vermögen, auch komische Episoden drastisch zu gestalten, so bleibt des Bedeutsamen noch immerhin so reichlich, daß es sich verlohnt, es ins rechte Licht zu stellen.

Der Prolog bildet eine Huldigung an Ludwig XIV. Drei Soldaten-

1) Zur Charakteristik der venetianischen Operndramaturgie vgl. Kretzschmar, Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft, 1892, S. 4 ff.

Chöre auf räumlich getrennten Festungen verteilt, singen das Lob des Königs, nur einmal durch ein Solo der Victoria unterbrochen. Ich teile Anhang K I den Schluß des Prologs mit. Trotz ihrer harmonischen Einfachheit wirken sie schon durch den Umfang der aufgebotenen Mittel festlich und prunkvoll. Der Vorhang zum Spiel selbst hebt sich. Eurydice soll mit Orpheus zum Altar schreiten. Die Auguren und Endimion, Eurydices Vater, beobachten den Flug der Vögel. Die Zeichen sind ungünstig, aber Eurydice bleibt fest in ihrem Entschluß. Ihre Arie *Quando un cor*, Anhang K II, weist auf die dreiteilige Form hin. Sie hat wirklich drei in sich geschlossene Teile, einen Haupt-, Mittelsatz und die Reprise, welche die erste Strophe wiederholt, entspräche also bereits in der Anordnung dem einige Decennien später entwickelten Typus der Dacapo-Arie, wenn die Beziehung der Sätze zu einander tonlich nicht an die strophische Liedform gemahnte. Jeder Teil schließt nämlich in der Ausgangstonart; nur zwischen dem Schluß des zweiten und dem dritten Teil, dem Dacapo, findet sich eine Modulation von der Tonika zur Dominante als Überleitung zum Eintritt des dritten Teiles in der Tonika. So entfallen auch die Zwischenspiele, denen in der entwickelten Arienform die Aufgabe zufällt, die neue Tonart vorzubereiten. In der zweiteiligen Cavatine, die wir hier gleichfalls kennen lernen werden, nehmen die Ritornelle bereits einen breiteren Raum ein. In der geschilderten dreiteiligen Form bewegen sich noch zahlreiche andere Arien, so eine seriöse des Aristeo, des verschmähten Liebhabers der Eurydice, und eine komische des Satiro. Rossi ist nicht der erste, der wenigstens melodisch drei in sich geschlossene Teile gegensätzlich sondert. Soweit ich jetzt übersehen kann, ist auch hier Monteverdi der Urheber eines Gebildes, das für Jahrhunderte hinaus den gesamten Operngesang beherrschen sollte. Im Schlußgesang seiner *Incoronazione di Poppea* von 1642, einem Duett zwischen Poppea und Nero, sind zum ersten Mal Haupt-, Mittelsatz und Dacapo in sich abgeschlossen[1]. Allerdings kommt auch hier die harmonische Gegensätzlichkeit in den Schlüssen selbst noch nicht zum Ausdruck, denn alle drei Teile schließen tonisch in *g*-moll, aber der Mittelsatz bewegt sich durchaus im Kreise der Dominante *d*, ja man kann sagen, daß er bereits dominantisch ausgeht, allerdings nicht mit dem vollkommenen Schluß durch die Oberdominante, sondern durch den Sextakkord mit großer Sext auf *e* vorbereitet, und dann erst einen modulierenden Übergang zur Tonika anhängt. Der Hauptsatz ruht auf einem Basso ostinato (*g*, *fis*, *e*, *d*), über dem die Stimmen bald frei, bald imitatorisch geführt, kontrapunktieren. Nero und Poppea befinden sich am Ziel ihrer Wünsche[2].

1) Mitgeteilt in den Monatsheften f. Musikgeschichte, 1901, No. 4/5, Aufsatz des Verf. »Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen«.

2) Zur Dramaturgie des Werkes vgl. Kretzschmar, »Monteverdi, *Incoronazione di Poppea*«, Vierteljahrschrift f. Musikwiss., 1894.

Nichts steht ihrer Vereinigung mehr im Wege. Sie singen wie im Freudentaumel, der Worte kaum mächtig, einander die Rufe des höchsten Entzückens abnehmend. Keiner kommt zur vollen Aussprache, zu einem wirklich abgeschlossenen Gedanken. Nur in kurzen Interjektionen, wie: *Pur ti mio, pur ti godo, mia vita, idol mio* strömt dieser jubelnde Hymnus aus. Ein geniales Meisterstück musikalischer Erfindung und Technik.

Wir kehren zu unserer Scene zurück. Die Amme Eurydices mahnt endlich zum Gehen. Sie willigt ein, aber bevor wir gehen, meint sie, singen wir noch rasch die Canzone *all' fulgor*. Musikalische Einlagen erscheinen auch in dieser Oper, ganz wie in der venetianischen, wiederholt[1]). Nun folgt eine lange Scene zwischen Orpheus und Eurydice. Bemerkenswert in ihr ist die Verbindung eines Einzel- und Ensemble-Gesanges. Eine Arie des Endimion geht nämlich unmittelbar in ein Quartett aus. Aristeo ergeht sich in langatmigen Klagen, da Eurydice ihn verschmäht. Satiro, die komisch-satyrische Figur des Stückes, spottet seiner eifersichtigen Schmerzen und vertritt eine Welt-Anschauung des sinnlich freudigen Genießens. Venus mit den Grazien erscheint und verspricht Aristeo ihren Beistand. Juno und Hymeneo ihrerseits treten auf die Seite der jungen Eheleute. Diese Scene des ersten Aktes ist reich an großen Chören zu sieben Stimmen, in je drei und vier Stimmen geteilt. Ergötzlich ist die Episode, in der Momo, jener Sohn der Nacht, bestimmt, alle Entschlüsse der Götter mit beißendem Spott zu kritisieren, auf die Frage Apolls, ob er keine Canzone zur Hochzeit habe, antwortet: ja, hört zu! Die Frau ist eine Sache, die den Mann stets lächerlich macht; ist sie häßlich, welch' ein Unglück! ist sie schön, welche Gefahr! (Anhang K III). Kecker Humor ist dem Stück nicht abzusprechen. In seiner Anlage ähnelt es lebhaft der Ausdrucksweise der Buffo-Gesänge der Komödie, die uns in einem besonderen Kapitel beschäftigen soll.

Im zweiten Akt sucht Eurydice, durch die böse Weissagung betroffen, eine alte Wahrsagerin auf, kurzweg »Vecchia« genannt, um sich ein Mittel gegen drohendes Unheil zu verschaffen, ein Zug italienischen Volksaberglaubens. Die Alte, eine Kupplerin vom Schlage des Beichtvaters in Macchiavellis *Mandragora* und der schönen Alvigia in Aretinos *Cortigana*, von Aristeo bestochen, empfiehlt ihr, den Liebhaber zu wechseln und läßt Aristeo eintreten, der der Geliebten gefolgt war und nun in glühenden Worten seine Liebe erklärt. Eurydice aber bleibt standhaft, lieber mit Orpheus sterben, als mit einem anderen leben. Die Scene erhebt sich in den beiden Gesängen der Eurydice zu einer Größe und Eindringlichkeit des Ausdrucks, die nur noch von einem der zeitgenössischen Meister, nämlich Cavalli, wieder erreicht wird. Hier auf

1) Über die Einlage in der venetianischen Oper vergl. Kretzschmar, Vierteljahrschrift f. Musikwiss., 1892.

dem Gebiete der Lyrik findet Rossi ergreifende Töne innigster und keuscher Innerlichkeit. In dem ersten *Aria* überschriebenen Gesange (Anhang K IV) wendet sich Eurydice, ihre Umgebung vergessend, an Orpheus. *Mio ben, teco il tormento più dolce, che con altri il contento.* Der chromatisch von *d* nach *A* absteigende Baß (nur durch eine Mittelstimme zu ergänzen) umfaßt die anschmiegende Zärtlichkeit des Ausrufes: *mio ben*[1]). Nun gewinnt der Ausdruck an Festigkeit. Eurydice versichert, sie ziehe mit Orpheus geteiltes Leid ruhiger Zufriedenheit im Leben mit einem Anderen vor. Schöne, ruhige Melodielinien über einem einfachen, aber geschickt geführten Baß. Die Kadenzierung geht am Schlusse dieses Teiles, der die ersten vier Verse dieser Strophe als inhaltlich zusammengehörig zusammengefaßt, in die Dominante. Der zweite, in der Tonika wieder einsetzend, nimmt zu den Worten: *ogni dolcezza è sol dove tu sei* einen dramatisch bewegten Anlauf. Der dreimal wiederholte Ausruf: *Dove* über den Dreiklangsfolgen *a*, *d*, *e* ist eine recitativische Einschaltung in die geschlossene Form. Dann kehrt die ruhige, lyrische Stimmung wieder. Auffällig flüssig ist die Harmoniefolge, sinnig die Anwendung des mildversöhnenden äolischen Halbschlusses, der öfter angewendet ist.

Die zweite Arie der Eurydice (Anhang K V) mit Instrumenten ausgeschrieben, offenbar zwei Violinen[2]), einer Alt-Violine, also unserer Viola, und einem Basso, unserem Cello oder Baß, über dem Continuo ist eine Sarabande, ein Vorläufer von Händels berühmter Arie: *Lascia, ch' io pianga* im *Rinaldo*[3]). Der majestätisch gemessen dahinschreitende Rhythmus eignet sich vorzüglich der Sentenz: Schönheit vergeht, aber Treue besteht.

Fugace labile
è la beltà,
ma sempre stabile
mia fè sarà.

Die Form ist die der zweiteiligen Arie, also der späteren Cavatine. Der erste Teil, die erste vierzeilige Strophe umfassend, steht in *a*-moll und schließt in der Parallele *c*-dur. Ein Ritornell, tonisch in *C* geschlossen, führt zum zweiten Teil, der in *C* anhebt und nach *a*-moll zurückkehrt. Ein breites Ritornell, die Hauptgedanken nochmals betonend, schließt das Ganze tonisch ab. Die Cavatine ist also früher zur Reife

1) Auf die Vorliebe für chromatisch abwärts schreitende Bässe habe ich wiederholt hingewiesen.

2) Daß Rossi die Violine in seinem Orchester verwendet, erscheint mir angesichts der damals bereits allgemeinen Verbreitung des Instruments in Italien zweifellos. Die Bemerkung Michel Brenets in seiner Arbeit *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900, S. 104 (besprochen in Nr. 10 der Monatshefte f. Musikgesch., 1900), Lully habe die Violine in Frankreich eingeführt, ist nur in dem Sinne richtig, daß er den von den Italienern bereits vollzogenen Ersatz der Viola durch dieses Instrument acceptiert hat.

3) Vergl. Chrysander, »Händel«, I, S. 121.

entwickelt, als die Dacapo-Arie. Die hier enthaltene Form bleibt nun vorbildlich; noch bei Hasse und Graun ist sie keine wesentlich andere[1]). Musikalisch erfreut die ruhige Plastik der Harmonie. Nebenseptimen-Akkorde und deren Umkehrungen sind geschickt eingeführt und wohlklingend verwendet.

Aristeo und Satiro treffen sich bei der alten Wahrsagerin, die ermittelt hat, Eurydice werde sich Abends mit ihren Gefährtinnen im Garten ihres Hauses zum Tanz vereinigen. Sie beschließen, sie mit Gewalt zu entführen, ganz nach dem Brauch des Cinquecento. Juno und Apollo sind mit Amor sehr unzufrieden. Dieser verrät ihnen, daß er Venus habe versprechen müssen, Orpheus der Eurydice durch eine andere Liebe abwendig zu machen, aber lieber wolle er die Mutter belügen, als sich zu solchem Beginnen verstehen. Venus habe sich, erzählt er, in eine Vecchia astuta verkleidet, Orpheus zu verderben. Er geht, ihn zu warnen. Die Grazien verraten Venus Amors Ungehorsam. Wütend ruft sie ihm zu: Hätte ich doch lieber ein Monstrum geboren als dich. Die Götter benehmen sich überhaupt wenig würdig, und streiten sich häufig in nicht gerade olympischen Umgangsformen. Es folgen nun eine Reihe von Scenen im Tempel der Venus, in erster Linie der Entfaltung großer Aufzüge und Chorscenen bestimmt. Später befinden wir uns im Garten der Eurydice. Tänze, an denen auch sie teilnimmt, unterbrechen wiederum die Handlung. Musikalisch ragt nur ein für drei Soprane gesetzter Chor, ein Schlaflied: *dormite, begli occhi* hervor (Anhang K VI), nicht so sehr durch die melodische, als durch die offenbar beabsichtigte eigenartig herbe Stimmführung. Im achten Takt vor dem Schluß wagt sich sogar ein gut vorbereiteter Nonenakkord hervor. Plötzlich schreit Eurydice auf, von einer Schlange in die Ferse gebissen. Aristeo, der verborgen gelauert, sie zu entführen, stürzt hervor. Er vermag sie zu retten, sie aber weist ihn zurück, allein zu sterben[2]), Klagegesänge schließen den Akt. Sie gemahnen an Lorettos schöne Schlußchöre in der *Galatea*. Das bestgelungene Chorstück in der Oper ist der in Anhang K VII mitgeteilte Klagegesang für vier Frauenstimmen mit einem die tiefste Stimme stützenden Baß, der sich mit seiner meisterlichen Stimmengruppierung, mit seinen köstlichen Vorhalten und Anticipationen, die zu den fesselndsten Dissonanzenhäufungen führen,

1) Albert Mayer-Reinach, »C. H. Graun als Opernkomponist«, Sammelbde. d. IMG., I, S. 499.

2) Bezeichnend für die in Frankreich herrschende Prüderie ist es, daß die Gazette de Renaudot vom 8. März 1647, welche interessante Einzelheiten über die Ausführung des Werkes enthält, zur Erläuterung des Vorgangs anführt, Eurydice handle aus Schamgefühl, *de peur d'offenser son mari par la licence qu'elle donnerait à son rival de la toucher.* Über die Angriffe der bigotten Coterie gegen die Italiener und ihre Oper, die schließlich Mazarin zwangen, sie eingehen zu lassen, vgl. Rolland in der *Revue d'Histoire et de Critique Musicales*: »La représentation d'Orféo«, 1re Année, No. 1.

zu einem ungemein beredten Ausdruck des tiefsten Schmerzes um die verlorene Eurydice gestaltet[1]).

Dritter Akt. Orpheus, von den Parzen ermutigt, beschließt in die Unterwelt zu dringen. Aristeo, von Venus beschützt, ist ihm zuvorgekommen, auch diesmal von Eurydice zurückgewiesen. Sein Unternehmen bekommt ihm schlecht, er wird wahnsinnig und hält sich für Deukalion. So treffen ihn Satiro und Momo. In diesem Zusammenhange wirkt die Einlage (Anhang K VIII) widerlich. Aristeo fordert auf, mit ihm zu singen: *Tu dirai sol tarara, tu tappa, tappa, e quando io poi dirò: sù, sù, sù, tutti farem: tà, tà, tà.* Er selbst führt die Melodie: *All' armi, mio core*, die wie ein Schlachtruf klingt, und sich auf einem Brummbaß, des Satiro und eines Instrumentes, der zwischen Tonika und Dominante wechselt, bewegt. Dazwischen imitiert Momo Trompetensignale. Das Ganze ist offenbar ein musikalischer Scherz, an dieser Stelle besonders deplaciert. Juno verwendet sich nun durch ihre Gehilfinnen, die Eifersucht und den Argwohn, bei Proserpina für Orfeo. Dann kommt es zu einem nicht gerade vornehm geführten Streite der rivalisierenden Göttinnen. Pluto, durch Proserpina bestimmt, willigt ein, Eurydice der Erde wiederzugeben, *ma con tal legge, che nel gir' per questi regioni funeste egli (Orfeo) à mirarla non si rivolgi.* Orfeo aber hält sich nicht an das Gebot. Eurydice wird ihm entrissen. Auch jetzt noch ist Venus nicht versöhnt. Sie bestimmt Bacchus, seinen Sohn Aristeo an Orfeo zu rächen. Orpheus soll der Wut der Mänaden fallen. Aber Jupiter kommt ihm zuvor und erhebt ihn zu den Halbgöttern. Thematisch Bedeutsames oder auch nur formal Fesselndes findet sich in den letzten Scenen wenig. Der Schwerpunkt mußte auch hier auf den Gesang des Orpheus fallen, der Pluto zu seinen Gunsten stimmt. Rossi wählte die Variationenform (Anhang K IX). Der Gesang kehrt dreimal über denselben Baß wieder, melodisch verändert. Wahrscheinlich mußte die Kunst des Sängers nachhelfen. Die Weise ist trocken, die Tonformeln kurzatmig. Ein Trugschluß bei den Worten: *rendete mi l'amato ben* führt zu einem pastosen, recitativischen Anhang. — Anmutig in seiner naiven Freude ist der Zwiegesang des Paares, das sich glücklich vereinigt glaubt (K IX).

Unsere Darstellung ist dem Werden der römischen Oper in die Einzelheiten soweit gefolgt, daß nunmehr ein abschließendes Urteil ermöglicht

---

1) Das gleiche Urteil fällten die Zeitgenossen. Rolland erzählt a. a. O. S. 15 nach den »Mémoires du marquis de Monglat«: *Surtout le chœur qui suit la mort d'Eurydice, et où les Nymphes se lamentent avec Apollon sur le malheur de la pauvre deffunte arracha les larmes.* Dann heißt es in dem Bericht: *La force de cette musique vocale jointe à celle des instruments, tiroyent l'âme par les oreilles de tous les auditeurs et l'aurait fait bien davantage, sans que le Soleil descendu dans son char flamboyant, éclairé d'or d'escarboucles et de brillants excitât un doux murmure d'acclamations.*

scheint. Ausgehend von den Grundsätzen der Florentiner, erkennen die römischen Meister die Unzulänglichkeit der von jenen beliebten Technik; sie bahnen deshalb die Beziehungen zur älteren Schule an, entnehmen ihrem Schatz die ihren Zwecken tauglichen Mittel und entfalten sie in einer ihnen gemäßen Form. Das Madrigal in seiner homophonen, wie polyphon-melodischen Gattung wird den Chorsätzen der Oper vorbildlich. Kam ihr das so Errungene auch nicht unmittelbar zu Gute, weil in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Chor an Bedeutung zurücktritt, oder verschwindet, der Gedanke ging im Oratorium und der Kantate der Italiener fruchtbringend auf und wurde fortzeugend in Händels Oratorien grundlegend für die Gestaltung seiner gewaltigen Chorsätze. Der Einzelgesang erhebt sich über die stammelnde Sprache der ersten Versuche zu einem ausdrucksvollen, auf flüssigen Bässen geführten Recitativ, das den mannigfachsten Affekten des menschlichen Herzens beredten Ausdruck zu verleihen versteht, sondert das ariose Recitativ aus, entwickelt das Strophenlied und die melodische Variation, stellt die Strophen des Gedichtes in der zwei- und dreiteiligen Arie in einem ästethisch befriedigenden Gebilde in Gegensatz. Am Ballett, an dem gesungenen Tanzlied, und dem instrumentalen Tanz erstarken Rhythmus, Melos und Harmonie. Der undurchführbare Grundsatz, daß die Musik lediglich in accentischen Formeln der Sprache zu folgen habe, wird aufgegeben, und Musik und Handlung treten in Beziehungen, die beiden gerecht werden. Doch frühzeitig erscheinen Symptome, die auf eine Neigung zum Spielen mit Tongebilden und zur konzertierenden Musik hinweisen, die das dramatische Element zersetzen will. In den Hauptwerken der römischen Epoche ist eine natürliche und verständige Verschmelzung der Musik mit der Handlung erreicht. Bald aber tritt jene dekadente Loslösung der musikalischen Kunst von der dramatischen Grundlage ein, die das Subjektive, das Ariose in solchem Grade zur Geltung bringt, daß die innere und äußere Harmonie, die Einheit preisgegeben erscheint. Das lyrische Element vergewaltigt das dramatische, und die Konzertoper tritt ins Leben. Luigi Rossis *Orfeo* bedeutet die Verleugnung der wertvollen Grundlagen, auf denen die römischen Meister aufgebaut hatten. Die abschüssige Bahn war betreten, die Zeit der Weltherrschaft der neapolitanischen *opera seria* nahte heran. Noch einmal warfen Cavalli und Provenzale dem Strome dieser Bewegung einen Damm entgegen. Schon Cesti beginnt im Kampfe zu erlahmen und Alessandro Scarlatti führt die Oper auf bequemen, blumenreichen Wegen einem Endziel zu, von dem es keine Umkehr mehr gab. Erst Gluck vermochte in Anlehnung an die in Frankreich lebendig gebliebene Tradition der Schule Lullys in die Bahn wirklichen Fortschrittes einzulenken.

II.

Die musikalische Komödie des 17. Jahrhunderts. — Opera buffa.

Die Komödie des Cinquecento klassischen Stils, Plautus und Terenz nachgebildet, hatte sich, nicht ohne wesentliche Verfärbung ihres Grundcharakters, in das 17. Jahrhundert hinübergerettet. Die Werke ihres Hauptvertreters Giovanni della Porta sind bereits — offenbar unter dem Einfluß der volkstümlichen *comedia dell' arte* — mit jenen, dem klassischen Stil nicht mehr gemäßen Elementen versetzt, welche in ihrer Grundfarbe zeitgenössisch national zu bestimmen sind. Neben diesem, im Hauptton noch vorwiegend klassischen Lustspiel, erscheint nun eine zweite Komödiengattung, welche, auf einer phantastischen, ja abenteuerlichen Fabel beruhend, zu einem höheren, selbst bis zum vollsten Pathos der Tragödie gesteigerten Gefühlston ansteigt. Die glücklichste Mischung aber stellt sich in jenen Komödien vor, welche, von einem romantischen Grundgedanken getragen, in der Verschmelzung »der dramatischen Gattungsformen und im Einklang hiermit, in der Mischung der gesellschaftlichen Stände« zur vollsten Harmonie und Gemeinsamkeit ihrer heterogenen Elemente vordringt[1]). Der musikalischen Kunst bot diese Richtung des Komödienstils ungemein fruchtbare und dankbare Aufgaben, die der Tragödie der Zeit versagt blieben. Hier mußte die Einbeziehung komischer, ja selbst nur volkstümlicher Scenen in das hohe Pathos der klassischen Vorgänge doch stets als Fremdkörper empfunden sein. Dort aber umfaßte das starke Band des zeitgenössischen Lebens beide Kreise, dort konnten die Elemente des Volkslebens und der Gesellschaft miteinander in eine natürliche und dramatisch befriedigende Beziehung treten. So geschah es denn, daß sich in Zukunft mit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts eine reinlichere Scheidung zwischen der musikalischen Tragödie und Komödie vollzog. Jene stößt die ihr ungemäßen Episoden komischer Art aus, wie sie noch die venetianische Oper beliebt hatte. Diese aber erstarkt in der organischen Verschmelzung romantisch-zeitgenössischer und komischer Stoffe und erzeugt die herrlichste Blüte italienischen Volksgeistes: die *Opera buffa*. Mit Da Pontes *Don Giovanni*, in Mozarts Vertonung, erreicht sie den höchsten Gipfel. Das bürgerliche

1) Klein, Geschichte des Dramas, V: Italien. Drama, S. 664 ff.

den Klassikern verdankte Lustspiel behauptet neben der soeben charakterisierten romantischen Komödie seinen Platz, der Musik nicht minder genehm als jene.

Die römischen Musikdramatiker hatten dem mythologischen Pastoral der Florentiner frühzeitig den Rücken gekehrt. Landi hatte zuerst bereits 1619 in der Tragikomödia *Orfeo* durch die Komödienscene des Charon, dann aber im *S. Alessio* von 1634 durch die Darstellung von Vorgängen in einer römischen Patrizierfamilie gezeigt, daß die Musik mit ihren nunmehr erweiterten Ausdrucksmitteln geeignet sei, auch Stoffe höherer Art zu bewältigen. Guilio Ruspigliosi[1]), dem Dichter des *Alessio*, dürfen wir unbedenklich nicht nur das Verdienst anrechnen, die dramatische Musik aus dem engen Bannkreise des Schäferspiels hinaus in die weiten Bahnen der zeitgenössischen Litteratur geführt, sie auf ihre Fähigkeit zur Verbindung mit dem dramatischen Gesamtleben der Zeit hingewiesen zu haben, wir dürfen ihn vielmehr schlechthin als den Vater der musikalischen Komödie und der *Opera buffa* überhaupt ansehen. Sein *S. Alessio* ist ebenso wenig, wie seine im Palazzo Barberini 1635 aufgeführte *Santa Teodora*[2]) für die musikalische Tragödie von bestimmendem Einfluß geworden. Die klassischen Stoffe, zunächst der Mythologie, später der Historie des Altertums entlehnt, behaupten ihre Stellung und nur in ihrer Behandlung im zeitgenössischen Geiste und in ihrer Durchsetzung mit komischen Scenen der Soldaten und des Gesindes tritt jener Einfluß in Erscheinung. Um so dauernder aber wird Ruspigliosis Einwirkung auf die Komödie. Er hat den Grund gelegt zu dem lebensfähigsten Gebilde italienischer Dramatik, der *Opera buffa.*

Wir kennen von ihm neben dem *S. Alessio* das Drama: *il Palazzo incantato overo la Guerriera amante*[3]), eine freie Bearbeitung des Orlando furioso mit der Musik des Luigi Rossi (1642), die allegorische Oper *La vita humana* von Marazzoli in Musik gesetzt, ferner *San Bonifazio, L'armi e gli amori, la Comica del cielo*, deren Partituren als verloren gelten. Hier haben wir uns nur mit dem Dichter der Komödien *Che soffre, speri* und *Dal male il bene*, als dem Schöpfer der Buffo-Oper zu beschäftigen und gleichzeitig zu betrachten, wie ihm seine musikalischen Mitarbeiter an die Hand gingen.

---

1) Giulio Ruspigliosi, geboren am 27. Januar 1600, wurde nach seiner Wirksamkeit in Rom 1646—53 Nuntius in Madrid, kehrte 1654 nach Rom zurück, avancierte 1657 zum Kardinal und Staatssekretär Alexanders VII, bestieg 1667 als Clemens IX den päpstlichen Thron und starb am 16. Dezember 1669. Vergl. Ademollo, *I teatri di Roma*, S. 78 ff.

2) Ademollo, a. a. O., S. 20 ff.

3) Ms. der Bibliothek Chigi in Rom. Das Exemplar des Liceo musicale in Bologna trägt den Titel: *Il Palagio d'Atlante overo la Guerriera amante.* Gaspari-Torchi, *Catalogo*, vol. III, S. 333 unter Rossi.

Ruspigliosi war kein Poet von Gottes Gnaden. Seine Erfindung ist nicht bedeutend, seine Handlung nicht gerade reich und spannend. Auch die Charakteristik der Handelnden nur dort im höheren Grade gelungen, wo er uns Typen des Volkes, Bauern und Jäger, Diener und Mägde vorführt, aber seine Sprache ist edel, der Vers glatt und wohlklingend, freilich nicht immer frei von jenen schwülstigen Wendungen und Vergleichen, die wir als marinistisch zu bezeichnen pflegen. Er führt gewissermaßen zwei Sprachen: Die Unterhaltung der Vornehmen entfernt sich nicht weit von jenem weitschweifigen, in üppigen Bildern schwelgenden Idiom, das die gesamte italienische Litteratur seiner Zeit charakterisiert. Dort aber, wo er das Volk sprechen läßt, ist er ein Realist von bewundernswerter Treue, mag er uns einen Sicilianer oder Bergamasker, einen Römer oder Neapolitaner vorführen. Überall erreicht er eine Natürlichkeit der Ausdrucksweise, die nur durch langes und eingehendes Studium, durch einen intimen Verkehr mit den Vertretern der mannigfachen italienischen Volksstämme gewonnen sein kann. Nicht nur, daß er die Dialekte vorzüglich beherrscht, nein, vor allem die Anschauungen der Leute des dienenden Standes und der Bauern sind bis in das kleinste Detail hinein so plastisch geschildert, daß uns, die wir ihnen fernstehen, die völlige Sicherheit wird, so und nicht anders haben sie gedacht, gesprochen, gehandelt. Im Bewußtsein dieser Virtuosität gewährt er denn auch in der Komödie *Che soffre, speri*, mehr noch als in dem späteren Werke *Dal mal il bene*, den komischen Scenen der Bauern und Diener einen weiten Spielraum. Die gesamte Anlage beider Komödien weist vornehmlich auf das Recitativ hin. Nur selten koncentriert sich die Handlung und geht zu lyrischer Betrachtung über, die zur Arie und zum Liede auffordert. So schuf er durch die Feder seiner musikalischen Mitarbeiter das Secco-Recitativ, jenes schnelle Hinsprechen über die Töne, das allein die Bewältigung dieser umfangreichen Textbücher in der Musik ermöglichte. Freilich wissen wir nicht durch Zeugnisse, wie jene unendlichen, fast die gesamten Partituren füllenden Recitative gesungen wurden. Aber es kann einem Zweifel nicht unterliegen, daß hier zum ersten Mal jener flüchtig dahinfließende Zugesang in Wirksamkeit tritt, der noch heute eine unnachahmliche Kunst der italienischen Sänger geblieben ist. Auch die Struktur der Recitative weist auf diese Behandlung hin. Das Verweilen auf dem gleichen Tone, das leichte Berühren der anderen Tonstufen, die rein sprachlichen, nach der Interpunktion geordneten Tonfälle und Kadenzen, das alles macht es unzweifelhaft, daß wir hier zum ersten Male dem Secco-Recitativ gegenüberstehen.

Doch wenden wir uns zur Besprechung des Werkes. Die Bibliothek Barberini in Rom bewahrt in Partitur:[1] *Comedia che soffre, speri, Poesia*

---

1) C. 325. N. A. 3107.

dell' Illustrissimo Monsignor Ruspigliosi, posta in musica dalli Signori Vergilio Mazzocchi *e* Marco Marazzoli.

Ademollo[1]) hat zusammengetragen, was uns die Zeitgenossen über das Werk und die Aufführung hinterließen. Bei ihm lese man Miltons Brief vom 30. März 1639 und Montecuculis Bericht in den *Avisi di Roma.* Die Rekonstruktion des Gedichtes hält er, weil ein Personenverzeichnis fehle, für zu schwierig. *Peccato!* meint er. Trotzdem habe ich sie versucht, und sie scheint mir, bis auf wenige für den Zusammenhang belanglose Stellen, geglückt[2]). Das Personenverzeichnis läßt sich folgendermaßen festsetzen:

Egisto, ein verarmter Edelmann und Gutsbesitzer.
Silvano, sein begüterter Freund.
Alvida, Witwe und Mutter eines Knaben, Gutsnachbarin des Egisto, von ihm geliebt.
Rosilda, ihre Vertraute.
Lucinda, tritt verkleidet als Mann auf, unter dem Namen Armindo, liebt Egisto und lebt offenbar als Diener auf dem Gute der Alvida.
Eurilla, vornehme Römerin, liebt Armindo.
Silvia, ihre Vertraute.
Coviello, Zanni, Moschino, Fileno im Dienste des Egisto.
Colillo, Sohn des Coviello, Frittellino, Sohn des Zanni.
Dorillo, ein Hirtenknabe; Clori, eine Botin; Ergasto, ein Bote. Drei Nymphen.

Ort der Handlung: das Gut des Egisto, die letzte Scene des II. Aktes auf einem Jahrmarkt, wohl in einer kleinen Stadt in der Nähe des Gutes.

Akt I, Scene I. Egisto sitzt mit seinem Freunde Silvano auf der Terasse seiner Villa. Silvano bietet ihm einen hohen Preis für sein Gut. Egisto weist ihn ab und rühmt die landschaftlichen Schönheiten seines Sitzes. Besonders hat er einen alten Turm, von welchem man eine herrliche Aussicht genießt, in sein Herz geschlossen. Er will nur den Freuden des Landes leben. Sein Vater habe ihm auf dem Totenbette verkündet, er werde hier, auf der ererbten Scholle, unerwartet sein Glück finden. Scene II. Zanni, Coviello, Moschino, Diener und Jäger Egistos, kehren mit Beute von der Jagd zurück. Egisto befiehlt ihnen, sie dem Gastfreunde zu überbringen. Coviello, ein alter Vertrauter des Hauses, der sich etwas herausnehmen darf, tadelt seine Verschwendung. Er sei auf

1 *Teatri di Roma*, S. 25 ff.

2 Ich kann es nicht unterlassen, an dieser Stelle nochmals Herrn Dr. Rebajoli in Berlin für seine freundliche Unterstützung bei der Übersetzung der ungemein schwierigen Dialektstellen meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

dem besten Wege ins Armenhaus, wenn er alles weggäbe. Schließlich fügen sie sich. Scene III. Wir erfahren, dass Egisto Alvida hoffnungslos liebt, da sie ihn verschmäht. Zanni redet ihm ab, solch' hoffnungslosen Plänen nachzuhängen. Ja, wenn sie ihnen Geld brächte, und dem Herrn die leeren Taschen füllte. Auch er habe einst geliebt, aber sich solche Thorheiten aus dem Sinn geschlagen. Scene IV. Eurilla erklärt sich in Armindo (Lucinda) verliebt. Scene V. Silvia, ihre Vertraute, verspricht bei Armindo anzuklopfen. Scene VI. Colillo und Frittellino, Söhne des Coviello und Zanni, junge Burschen, offenbar aus ihren Heimatsdörfern ausgezogen, ihre Väter und einen Dienst zu suchen, haben Egisto in Rom gesucht, wo er sich als *Gentilhom della Dogana* aufhalten sollte. Nun sind sie froh, ihn hier zu treffen, und wollen sich an Essen und Trinken gütlich thun, Boccia, Bala und Mora spielen. Die Söhne sind ebenso grobe Realisten, wie ihre Väter. Scene VII. Lucinda (Armindo) klagt ihr Liebesleid um Egisto, der nur für Alvida lebe. Scene VIII. Armindo und Egisto. Egisto beneidet Armindo, weil er immer um Alvida sein könne. Jener sucht ihn, eifersüchtig, von der Hoffnungslosigkeit seiner Neigung zu überzeugen. Scene IX. Zanni, Coviello [1]). Zanni: Ich sterbe Hungers. Coviello: Dickbauch, du denkst auch nur daran, dir den Bauch zu füllen. Zanni: Mein Herr Vater hat mir nichts hinterlassen, als die Aufgabe, mich zu pflegen. Coviello: Weißt du, ich rase eigentlich auch vor Hunger. Zanni: Ich trage in meinen Eingeweiden eine Speisen-Uhr; wenn ich sie schlagen höre, ist es Zeit zu essen. Dann wird in meinem Magen alles schlaff und hohl, ich höre ein großes Rumoren. An diesem Übel, Bruder, gehe ich noch zu Grunde. Coviello: An welchem Übel? Zanni: Na, am Hunger. Coviello: Wenn ich einmal Hungers sterbe, so sollen sie mir eine sinnreiche Grabschrift setzen: *pe mia gloria ad perpetuam memoria famo subit et magnus Pasquarellus, qui fecit [u]no gran numero d'imprise assai n'accise al u[l]temo se muorze pe la famme.* (Gräuliches Gemisch lateinischer Brocken und neapolitanischer Sprache.) Zanni: Meine Grabschrift soll nicht lateinisch, sondern in meiner Sprache, bergamaskisch lauten: Hier liegt begraben Zannobino, der große Vertilger der Torten und Maccaroni. Groß war sein Ruf, aber größer sein Hunger (*Fama-fame*), der ihn getötet. Coviello schlägt nun vor, den verarmten Egisto zu verlassen und bessere Stellungen zu suchen. Zanni erinnert ihn an die Güte des Herrn, und sie beschließen, ihm treu zu bleiben.

Akt II, Scene I. Alvida, Rosilda. Rosilda macht Alvida Vorwürfe, daß sie den trefflichen Egisto verschmähe; wenigstens Mitleid soll sie

1) Ich gebe diese Scene etwas ausführlicher, weil sie ungemein ergötzlich und für die Charakteristik der Personen bezeichnend ist.

üben. Scene II. Eurillo und Dorillo — bedeutungslos. Dorillo trägt Vorräte in einem Korbe bei sich, sie in ein benachbartes Thal zu bringen. Scene III. Zanni und Coviello überbieten sich in Renommage mit ihrer Kraft und ihrer Geschicklichkeit im Fechten, die sie in einem Kampfe auf dem heutigen Jahrmarkte bewähren wollen. Scene IV. Dorillo und dieselben. Coviello wittert Essen in Dorillos Korbe und will es ihm wegnehmen. Zanni weigert sich, an dem Raube teilzunehmen, und bittet nur um ein Stück Käse. Dorillo verweigert es. Coviello droht, er werde ihn platzen machen, er sei von der Art des Orlando furioso. Dorillo fragt, was er zahlen wolle. Coviello will nichts zahlen, und droht ihm, er sei ein furchtbarer Mensch, könne Basilisken zu Löwen machen und Städte in die Luft sprengen. Dorillo: Glücklich diese Thäler, die solchen Helden besitzen; aber wer seid Ihr denn? Zanni: ein Edelmann; wenn auch nicht so gut gekleidet, so lebe ich doch als Rentier. Schließlich, nachdem sie den Hirtenjungen weidlich gehänselt, lassen sie ihn laufen. Scene V. Erkennungsscene zwischen Vätern und Söhnen im bergamaskischen und neapolitanischen Dialekt. Scene VI. Armindo, von Alvida geschickt, dem Egisto ihren Besuch anzukündigen, ergeht sich in Klagen über ihr grausames Geschick. Scene VII. Armindo und Silvia. Silvia verrät Armindo, daß das Herz einer Nymphe für ihn glühe. Er weist sie zurück. Scene VIII. Egisto strömt sein Liebesleid aus. Die schönen Anfangsverse mögen hier Zeugnis ablegen für den Schwung der lyrischen Gestaltungskraft des Dichters:

Rondinella che d'intorno
Vai spiegando il volo istabile
Gia t'invita a far ritorno
Bel seren di cielo amabile,
A gioire i fior t'allettano
A scherzar l'aure t'affrettano.
Che giova a me ch'il procelloso inverno
Ceda all' aprile il campo,
Se quel seno, onde avvampo,
Fa col suo gelo il mio tormento eterno. Etc.

Scene IX. Egisto, Coviello, Zanni, Moschino wollen auf die Jagd gehen. Moschino bemerkt in den Bäumen ein Wild. Egisto legt an, sieht aber noch zur Zeit, daß es Armindo sei, der naht. Scene X. Dieselben und Armindo, welcher sich seiner Botschaft entledigt, daß Alvida, bekümmert um ihren schwer erkrankten Sohn, zu Egisto komme, sich zu zerstreuen und mit ihm das Mahl einzunehmen. Scene XI. Dieselben ohne Armindo. Die Diener sind in ihren derbrealistischen Äußerungen in Gegensatz zu dem vornehmen Edelmann gestellt. Egisto befiehlt, das Mahl zu rüsten. Moschino hält ihm vor, ob er auch an die Ausgaben

gedacht habe. Es sei nichts da, um Alvida wirtlich aufzunehmen. Schließlich willigt Egisto ein, seinen geliebten Falken zu töten und Alvida als Braten vorzusetzen. Moschino erbietet sich zum *falchicida*. Scene XII. Dieselben. Alvida, Rosilda, Armindo. Alvida will Egistos Liebe auf die Probe stellen, ob er ihr das Liebste, was er besitzt, zu opfern bereit sei. Egisto gerät in Entzücken, als er Alvida erblickt. Um ihr nicht zu zeigen, wie sehr sein Schloß zerfallen sei, bittet er sie, das Mahl im Freien einzunehmen. Sie willigt ein, nur störe ihr der Turm vor der Terasse die Aussicht. Egisto besteht die Probe, befiehlt ihn zu sprengen und niederzulegen. Scene XIII. Intermedium. Eine Jahrmarktsscene. Volk strömt von allen Seiten herbei, Händler rufen Waren aus, Wunderdoktoren preisen ihre Heilmittel an, Volkssänger lassen ihre Lieder hören. Edelleute kommen in ihren Karossen gefahren, man tanzt und singt. Zum Schluß treten Zanni und Coviello zu einem Kampfe an, in dem dieser als Sieger hervorgeht. Ein festlicher Chor beschließt die Scene, welche ein ausgezeichnetes Bild italienischen Volkslebens gewährt[1]).

Akt III, Scene I. Moschino, Dorillo. Komische Scene ohne eigentlichen Zusammenhang mit der Handlung. Moschino stiehlt dem Dorillo einen Gürtel, den er auf dem Jahrmarkte gewonnen hat. Scene II. Fileno, gleichfalls ohne Bedeutung für die Handlung. Scene III. Armindo tobt seine rasende Eifersucht aus. Die Sprache steigert sich zu echter und großer Leidenschaft. Der Schluß des Monologes ist der Mitteilung würdig:

Ah, che gia non son io, che parlo e spiro,
Spira e parla il mio duolo.
E mentr' il cor d'ogni speranza è privo
No che non vivo.
Ma il piè mi manca, onde già cado al suolo.
Io gelo, io tremo,
Il respirar vien meno
Nell affannato seno
E veggio d'ogni intorno
Che chiuso in fosco velo
Gia si nascond' il giorno
Gia se ne fugge il cielo
Gia la terra s'invola
Mentre languend' io ghiaccio
Onde misera, e sola
Ohime rimango a cruda morte inbraccio.

Armindo bricht ohnmächtig zusammen. Scene IV. Drei Nymphen finden den Ohnmächtigen und tragen ihn fort, ein anmutiges Idyll. Scene V.

1) Rolland, a. a. O., S. 161, der zuerst wieder nach Ademollo auf diese Komödie hingewiesen hat.

Eurilla und Silvia. Eurilla ist ernüchtert und hat Armindo entsagt. Scene VI. Moschino besorgt die Sprengung des Turmes. Scenische Anweisungen fehlen, aber man entnimmt den Worten Moschinos, daß die Sprengung auf der Scene vor sich geht. Scene VII. Alvida, Egisto, Rosilda. Alvida setzt ihre Prüfuug fort. Die Handlung ist von hier an angelehnt an die 9. Novelle des 5. Tages des *Decamerone* Boccaccios. Ihren kranken Knaben zu zerstreuen, fordert sie Egistos Falken. Egisto ist untröstlich, ihn nicht hergeben zu können. Er muß Ausflüchte machen, denn er weiß ihn bereits geschlachtet und zugerichtet. Scene VIII. Dieselben und Zanni, der berichtet, daß der treue Falke geopfert sei. Sehr ergötzlich ist Zannis Bericht, er weiß nicht, ob er lachen oder weinen soll. Alvida, nunmehr von Egistos aufopfernder Liebe überzeugt, erklärt sich besiegt und bereit, seine treue und liebende Gattin zu werden. Scene IX. Clori bringt eine Gemme, die man im Magen des Falken gefunden habe; sie erweist sich als ein Eliotrop, ein wunderbarer Stein,, der die Eigenschaft besitzt, Krankheiten zu heilen. Auch dieses Motiv stammt von Boccaccio, der in der 3. Novelle des 8. Tages im *Decamerone* den dummen Calandrino ausziehen läßt, den Eliotropo zu suchen. Scene IX. Ergasto und dieselben. Ergasto bringt eine silberne mit Edelsteinen gefüllte Lade, welche im Inneren des Turmes gefunden wurde. Sie trägt den Namen Egisto, und ist von seinem Vater dort verborgen worden. So geht sein Wort in Erfüllung, er werde auf heimischer Erde glücklich uud reich werden. Scene XI. Fileno meldet, Armindo sei tot, und verliest einen Brief, den man bei ihm gefunden. In ihm bekennt Armindo sein wahres Geschlecht, und Lucinda zu heißen, die hoffnungslos in Egisto verliebt, vorziehe zu sterben. Lucinda ist die verschwundene Schwester des Egisto. Großes Leid über die wiedergefundene und zugleich verlorene Schwester. Doch die Botschaft war unrichtig. Scene XII. Silvia meldet, Lucinda lebe. Scene XIII. Mittlerweile hat der Eliotropo seine Schuldigkeit gethan, der Knabe Alvidas ist geheilt, Lucinda gerettet. Ein liebliches Blumenspiel, Gesang und Tanz schließen die Komödie.

Auf ihre Schwächen und Mängel hinzuweisen, erscheint fast überflüssig. Den die Ereignisse bestimmenden Personen fehlt es durchweg an Eigenart, sie leisten an Passivität und Farblosigkeit das Möglichste. Am schwächsten geriet die Heldin Alvida, von der man nicht recht weiß, welchem Trieb sie folgt; ob sie Egisto liebt, oder nur durch seine rührende Anhänglichkeit bestimmt wird, bleibt im Unklaren. Solche Halbnaturen sind aber dem Theater damals geläufig. Ich brauche nur auf Tassos *Aminta* zu verweisen, dem Michelangelo Rossis Textdichter in der *Erminia* gefolgt ist. Fester in den Umrissen gezeichnet und sympathisch in seiner schlichten, treuen und edlen Denkungsweise ist Egisto,

wenngleich auch er mehr leidend als handelnd erscheint. Eine Verkleidungsepisode durfte natürlich nicht fehlen. Für Lucindas Leidenschaft tritt der Dichter an einigen Stellen mit wirklicher beredtem Ausdruck und hinreißendem Pathos ein. Das oben gegebene Citat wird genügen, zu zeigen, welch lebhafte Farben er hier findet. Daß sie sich schließlich als Egistos Schwester erweist, ist kaum mehr als eine gewaltsame, aber in der damaligen Dramatik unauffällige Lösung des Knotens. Überflüssig und kindisch ist die Einflechtung der Eliotrop-Episode, auch die Auffindung des Schatzes ist nur Beiwerk, da ja Egisto in der Verbindung mit der vermögenden Alvida seiner schweren Sorgen ledig wird. Aber solch wunderbare Ereignisse verlangt die Komödie der Zeit. Sie gehören zur Romantik gerade so, wie die ewig wiederholten Motive der Rettung aus der türkischen Sklaverei oder aus einem Schiffbruch.

Bereits oben wurde betont, daß zu der schwächlichen Ausgestaltung der Hauptpersonen die Charakteristik der Diener und Nebenpersonen in erfreulichem Gegensatz stehe, die an Bedeutung nicht verliert, auch wenn man weiß, daß sie sich in den Bahnen bewegt, die Michelangelo Buonarotti, der Neffe des großen Bildhauers und Malers, mit seiner *Tancia* (1612)[1]) und der *Fiera* (1618) betreten hatte. Die Bauern-Komödie ist in Toscana seit dem 15. Jahrhundert verbreitet. Sie stellte den Bauer nicht mehr in bukolischer Idealisierung, sondern in seiner vollen Realistik dar, also dumm und tölpisch, oder verschmitzt und klug. Die Unterhaltungen der dem Egisto dienenden Jäger und Bauern unter einander, und mit anderen, nehmen in unserer Komödie einen ungemein breiten Raum ein. Ruspigliosi hat sich dieser Scenen mit großer Vorliebe angenommen und den Beweis einer ganz ausgezeichneten Beobachtungsgabe und einer seltenen Fähigkeit erbracht, Typen des Volkes in ihrer ganz realen Erscheinung dem Zuhörer vorzustellen. Aus der oben, sowie der im Anhang L I mitgeteilten dritten Scene des II. Aktes wird man eine ausreichende Anschauung von der ausgezeichneten Behandlung dieser Figuren und eine unbedingte Hochachtung vor der Kunst des Verfassers gewinnen.

Den geschilderten Vorgängen musikalisch gerecht zu werden, war für den damaligen Stand der musikalischen Kunst ein schwieriges Unternehmen. Weder Vergilio Mazzocchi noch Marco Marazzoli ragen an Phantasie und Erfindungskraft über den Durchschnitt tüchtig gebildeter Musiker der Zeit hervor. Man wird in der Partitur vergeblich selbst nur nach besonders gelungenen Einzelheiten suchen, die Musik bleibt fast überall bedeutungslos. Ihre einzige Errungenschaft ist die

1) Neuausgabe: *La Tancia, contrazione di costanza, Commedia rusticale di* Michelangelo Buonarotti, *il Giov. con annotazioni de* Pietro Farfani.

Schaffung des Secco-Recitativs, das sich offenbar bereits bemüht, jenen flüssigen, an die sprachliche Diktion angelehnten, ihr in Tonfall und Caesur abgelauschten Aufbau herzustellen, wie wir sie in der Zeit der reiferen Entwickelung bewundern. Freilich erscheint hier die Kunst noch als Versuch, nicht immer vom Gelingen begleitet. Auch die tonalen Beziehungen der Schlüsse, die akkordischen Verbindungen überhaupt, gehören noch ganz jener Übergangsperiode aus den Kirchentonarten zur modernen Tonalität an, wie sie im vorangegangenen Abschnitt geschildert wurde. Anhang L I gebe ich die ergötzliche Scene, in der Zanni und Coviello mit ihrer Fechterkunst prahlen. Am vorteilhaftesten zeigt sich die Musik noch in der Jahrmarktsscene (Anhang L II). Die sie eröffnenden Doppelchöre versprechen mit ihren frischen Einsätzen das Beste. Aber schon der folgende $^6/_2$-Takt des ersten Chores ist in seiner kahlen Homophonie matt und ermüdend; ungeduldig ruft der zweite Chor sein *alla fiera* hinein, so daß je zwei drei- und zweiteilige Takte sich ablösen und der Auftakt jener bereits in diese hineinragt. Dann geht die Musik in das Recitativ über, zeitweilig von den Ausrufen der Menge unterbrochen.

Den Solo-Gesängen in geschlossener Form kann ich gleichfalls nichts rühmliches nachsagen. Nur das als Passacaglia bezeichnete Duett der Alvida und der Rosilda der 1. Scene des II. Aktes verdient Erwähnung (Anhang L III), einmal als interessante Gestaltung eines feierlichen Tanzes zum Zwiegesang, dann aber seiner fesselnden kontrapunktischen Gegenüberstellung der Stimmen und der bis zur Härte kühnen Harmonik wegen. Daß der Tanz die rhythmische Grundlage zahlreicher Einzelgesänge hergab, ist im ersten Kapitel wiederholt erwähnt worden. Die Passacaglia gehört zu den Lieblingen der Oper, fast noch im höheren Grade als die Sarabande. Häufig bezeichnen die Komponisten die Tanzart ausdrücklich, so auch hier. Monteverdi pflegt die Bezeichnung Passacaglia (oder wie er in der 8. Scene des III. Aktes der *Incoronazione di Poppea* schreibt: Passacaglio) gleichfalls hinzuzufügen.

Schlechte Zeiten brachen in Rom für die dramatische Kunst an. Der Krieg mit dem Herzog von Parma, das Bündnis der italienischen Fürsten, der Tod Urbans VIII. bedeuteten unruhige Jahre. Die drei Neffen des verstorbenen Pabstes, Francesco, Taddeo, und Antonio Barberini, mußten nach Frankreich flüchten und kehrten erst 1653 wieder nach Rom zurück. Aber Ruspigliosis Vorgehen hatte bereits zur Nachahmung angeregt. Der feinsinnige Dichter und vornehme Musiker Loreto Vittori bekundet in der Vorrede zu seinem Textbuche *La Fiera*[1]), er sei durch seine Komödie zu dieser Dichtung bestimmt worden. Diese Bemerkung bezeugt, daß Vittori den Wert des neuen Kunstgebietes erkannte. Außerhalb

1) Bibliothek Barberini in Rom.

Roms ging dann Giulio Strozzi in seiner Komödie *La finta pazza*, die Francesco Sacrati, einer der frühesten Komponisten der venetianischen Schule, in Musik setzte, auf dieselben Anregungen ein. Der Verlust der Oper ist um so mehr zu beklagen, als sie, darf man aus den zahlreichen Aufführungen in Venedig, Piacenza, Bologna, den größten Städten Italiens überhaupt, und aus ihrer Verpflanzung nach Paris, wo sie am 25. Februar 1645 auf der Bühne erschien, schließen, hervorragenden Wert besessen hat[1]).

Ruspigliosi war 1653 nach siebenjähriger Abwesenheit als Nuntius in Madrid nach Rom zurückgekehrt. Das spanische Theater muß ihm einen tiefen Eindruck hinterlassen haben. Stand doch Calderon de la Barca auf der Höhe seines Schaffens. Seit den Tagen des alten Griechenland hatte keine Nation mehr eine so selbständige und reiche dramatische Kunst hervorgebracht, wie die kastilianische des 16. und 17. Jahrhunderts. Seine Landsleute mit ihr bekannt zu machen, vor allem der Musik wieder eine neue Quelle der Bethätigung zuzuleiten, bot sich Gelegenheit, als Don Maffeo Barberini, Principe di Palestrina, im Jahre 1654 Donna Olimpia Giustiniana ehelichte. Damals entstand seine zweite Komödie *Dal Male il Bene*, welche sich nicht nur auf spanischem Boden abspielt, sondern auch seinem Geiste nach empfunden ist, ohne daß sich eine Anlehnung an eines der zahllosen Schauspiele der spanischen Dramatik der Zeit nachweisen ließe. Grundfarbe, Disposition und Charakteristik sind die der romantischen Schauspiele des Calderon, natürlich nicht der Tragödie und des Konversationsstückes, sondern jener glücklichen Mischung romantischer und tragischer Elemente mit solchen des Lustspieles, eine Verquickung der *Commedia heroïca* und der *Commedia di capa y espada*

---

1) Wotquenne, *Catalogue*, S. 71. Dem mir von Herrn Wotquenne gütigst gesandten Textbuch entnehme ich: *La Finta pazza. Dramma del Sig.* Giulio Strozzi, *rappresentato in Bologna Da' Signori Accademici Discordati l'anno* 1647. Aus dem vorangeschickten *Saggio Lettore* geht hervor, daß die erste Aufführung in Venedig stattfand, und bei derjenigen in Bologna Scenen hinzugefügt, andere weggelassen wurden. Die Handlung dramatisiert den Mythos der Auffindung des in Weiberkleidern am Hofe des Königs Lykomedes versteckten Achilles durch Ulysses und Diomedes. Deïdamia, die Tochter des Lykomedes, hat sich mit Achilles vergangen und ihm einen Sohn, den Pyrrhus, erzeugt. Achilles, nach seiner Entlarvung nur noch kriegerischen Gedanken zugänglich, will sie verlassen und nach Troja eilen. Deïdamia stellt sich wahnsinnig und erzielt durch allerlei Intriguen die Genehmigung ihrer Ehe durch den Vater. Die komischen Elemente sind in solchem Grade betont, daß man das Stück als eine klassische Komödie bezeichnen kann. Der »Eunuco«, Musiker am Hofe, und die Amme des Pyrrhus vertreten die Volkstypen wirksam. Besonders gut gelungen ist die Scene der Verteilung der Geschenke des Ulysses und Diomedes an die Frauen, bei der sich Achilles verrät, als er das für Lykomedes bestimmte Schwert wählt. Im Ganzen ist die Sprache schwülstig, die Handlung dürftig. Daß das Stück nur teilweise gesungen wurde, erwähnte ich bereits im ersten Kapitel.

(Frack- und Shawlstück). Indeß hat Ruspigliosi eine wohlthuende Selbständigkeit insofern behauptet, als er die dienenden Personen national-italienisch zeichnete. Bei Calderon repräsentieren sie, der Klugheit, Tapferkeit und Tugend des adligen Standes gegenüber — einen bürgerlichen Mittelstand kennt er nicht — lediglich die parodistische Seite, nämlich die Dummheit oder zum mindesten Naivität, Feigheit und Faulheit. Ruspigliosi aber kennt seine Italiener und giebt uns hier wiederum in den Personen der Marina und des Tabacco prächtige, gute und kluge, ihrem Herrn treu ergebene Menschen heiterer und lebensfroher Anlage. Das unterscheidet diese Komödie von der spanischen. Dagegen hatten die Anschauungen des spanischen Adels der hier die seriösen Personen vertritt, mit denjenigen Roms, und Italiens überhaupt, innigere Berührung. Der spanische Ehrbegriff ist dem italienischen ähnlich. Er umfaßt ebensowohl die persönliche Ritterlichkeit als die aus dem Feudalismus hervorgegangene Wahrung der Standesehre, des Gehorsams gegen den Lehnsherrn, der unbedingten Freiheit gegenüber den nicht zum Stande Gehörigen. Auf der anderen Seite variieren wiederum die italienischen Begriffe des Anstandes, die Normen des Verkehrs der Geschlechter von denjenigen Spaniens. Daß sich eine junge und schöne Dame des Adels vor den Verfolgungen ihres Bruders in das Haus eines unverheirateten Mannes flüchtete, daß ihn eine andere Frau dieses Standes, die ihn liebt, ohne weiteres in seinem Hause aufsucht, wie das in unserer Komödie geschieht, das war des Landes nicht der Brauch. Calderon, an den Ruspigliosi anlehnt, findet in solchen Situationen nichts Anstößiges. In dem Lustspiel *Los empeños de un acaso* (die Verwicklungen des Zufalls) versteckt er Damen in den Zimmern der Herren, wie wenn sie Dirnen wären[1]).

Der Kodex XLVIII, 155 der Bibliothek Barberini in Rom[2]) trägt folgenden Titel: *Dal Male il Bene, poesia dell Em^mo Sign. Cardinale Rospigliosi, Musica delli Signori Antonio Maria Abbatini e Marco Marazzoli. — Quest' opera musicale fu eseguita nell occasione delle Nozze del Principe di Palestrina con Donna Olimpia Giustinani e più volte ripetuta alla presenza della Regina di Svezia, anni* 1654—1658. *Atto I° e III° dell' Abbatini — Atto II° di Marazzoli. Prologo. Fortuna sola,* 5 Strophen; dann: *Interlocutori. Don Diego, Donna Leonora* (seine Schwester), *Marina, sua serva. Don Fernando. Tabacco, suo servitore. Donna Elvira.*

Der Verlauf des Stückes ist folgender: Schauplatz: Madrid. Akt I.

1) Spanisches Theater, Leipzig, Bibliogr. Institut, Bd. VI, Einl., S. 19.

2) Die Bibliothek der Akademie Santa Cecilia in Rom besitzt eine moderne Abschrift des Werkes.

Die erste Scene im Hause des Don Diego. Scene I. Leonora ist hocherfreut zu erfahren, daß ihr geliebter Bruder nach vollendeten Geschäften aus Granada zurückkehre. Marina, ihre vertraute Dienerin, macht ihr Vorwürfe, daß sie sich bisher der Liebe gänzlich verschlossen habe. Leonora, weltklug und mißtrauisch, meint, die Männer taugten nichts. Heute versichere der Kavalier, in seinem Herzen wohne nur sie als Idol, morgen, wenn sie ihr Jawort gegeben, sei alles verändert. Marina sucht sie umzustimmen. Wenn du verliebt sein wirst, meint sie, wirst du anders denken. Scene II. Fernando und sein Diener Tabacco dringen in das Zimmer Leonoras. Regie-Vorschriften fehlen. Man muss sich vorstellen, daß das Zimmer zu ebener Erde liegt und sie von einer nach dem Garten führenden Terrasse aus eintreten. Fernando entschuldigt sich. Er habe auf der Straße, in einen Streit verwickelt, seinen Gegner getötet und sich hierher geflüchtet. Leonora verliebt sich sofort in den schönen Edelmann und befiehlt Marina, ihn mit seinem Diener an sicherer Stelle aus dem Haus entkommen zu lassen. Scene III. Kaum sind sie fort, als Don Diego, aus Granada heimgekehrt, eintritt. Er geht, nachdem er mit Leonora ein herzliches Willkommen ausgetauscht, sich der Reisekleider zu entledigen. Scene IV. Marina beruhigt Leonora über das Schicksal der Fremden. Sie seien, da unterdessen die Wache am Hause geklopft und ihr Entkommen durch das Thor verhindert habe, von einem Balkon aus auf das Dach des Nebenhauses gestiegen und wohl bereits in Sicherheit. Scene V. Don Diego allein. Wir erfahren, daß er Elvira, eine vornehme Dame, liebe und im Begriff sei, sie zu ehelichen. Scene VI. Der Schauplatz wechselt und stellt den Garten eines einsam gelegenen Hauses der Vorstadt vor. Fernando und Tabacco sind auf gefahrvollem Wege über Dächer und Mauern endlich unverfolgt hier angelangt. Tabacco beklagt sich lebhaft, wie Leporello im *Don Giovanni*, über des Herrn abenteuerliches Leben. Plötzlich hören sie ein Geräusch, dann Lärm. Fernando will ergründen, was vorgeht. Man hört den Ruf einer Frau: »Ich Unglückliche!« Fernando geht, Näheres zu erfahren. Tabacco bleibt auf der Scene. Er mißbilligt des Herrn Ritterlichkeit, der auf Kosten der Ruhe und des Genusses stets bereit sei, den Schwachen zu helfen, und zeigt sich, wie seine Brüder Coviello und Zanni in *Che soffre, speri* als Realist vom reinsten Wasser, aber eben so gutmütig und dem Herrn treu ergeben. Fernando, zurückgekehrt, berichtet, was er beobachtet. Von einem erhöhten Vorsprung der Mauer aus habe er in einem von einer Kerze schwach beleuchteten Zimmer des einsamen Hauses eine Frau gesehen, zitternd und bleich, in Thränen aufgelöst auf den Knien vor einem Mann edlen Aussehens, der ihr mit gezücktem Schwert den Tod androhte. Gieb jede Hoffnung auf, zu leben, habe er gerufen. Hier, an diesen öden Ort habe ich dich gebracht, deinem

unrühmlichen Leben unbemerkt ein Ende zu machen. Sie habe darauf ihre Unschuld versichert und um eine Stunde Aufschub gebeten, die er ihr bewilligt habe. Eine Arie des Fernando verzögert die Situation unleidlich. Dann erneuter Lärm. Elvira stürzt auf die Scene, um Beistand flehend. Fernando sagt ihn ritterlich zu und erbietet sich, sie sicher in sein Haus zu geleiten. Terzett. Sie fliehen gemeinschaftlich.

Akt II. Scene I. Diegos Haus. Diego verrät seine Absicht, Leonora einem Kavalier, der aus Sevilla eintreffen werde, zu verloben, dann würde sie auch in seine Ehe willigen. Scene II. Im Hause des Fernando. Elvira und Fernando. Elvira dankt dem Fernando für die Rettung ihres Lebens und erzählt ihre Geschichte. Sie sei zu Valladolid als Tochter des Don Giovanni Ossorio geboren, als jüngere Schwester des D. Luis und D. Pietro. Dieser sei nach Flandern in Kriegsdienst gegangen, jener habe sie nach Madrid mitgenommen. Ich kam, erzählte sie, hierher, der Liebe so feind, daß ich eher gestorben wäre, als in ihre Garne zu gehen. Da sah ich Don Diego, ich liebte ihn. Mein Bruder Luis schöpfte Verdacht, einer lügnerischen Magd Einflüsterungen, ich hätte mich mit ihm vergangen, Gehör schenkend. Darauf habe er ihr mit dem Tode gedroht, dem sie durch Fernandos Eingreifen entgangen sei. Scene III. Fernando erklärt sich in die Dame verliebt, in deren Haus er sich geflüchtet, also Leonora. Scene IV. Diego ist tiefbetrübt, seine Elvira nicht mehr im Hause ihres Bruders getroffen zu haben. Vergeblich habe er alles aufgeboten, sie aufzufinden. Scene V. Leonora und Marina. Leonora hat Marina beauftragt, zu ermitteln, wer jener Kavalier gewesen, der bei ihr eingedrungen sei. Marina hat sich dieses Auftrages mit Erfolg entledigt und berichtet, es sei Don Fernando della Cerda, ein Edelmann mit allen Tugenden des Geistes und der Seele ausgestattet. Leonora ist im Zweifel, ob sie ihre Liebe Fernando offenbaren solle. Vielleicht sei sein Herz gar nicht mehr frei. Marina beruhigt sie, er sei ganz verliebt in sie. Auch Marina ist, wie Tabacco, ein echtes Kind des Volkes. Sie zeigt eine Diamantbroche, die ihr Fernando geschenkt und urteilt, das sei ein wirkliches Zeichen von Liebe, *questo è di vero amore, io mi rido di certi, chi vogliono spacciarsi per amanti, senza mai donare un par di guanti.* Marina ist aber auch diskret. Sie hat Fernando nur gesagt, daß die Herrin an seinem Unfall Anteil nehme, nicht aber, daß sie ihn liebe. Scene VI. Tabacco im Hause des Fernando. Ohne Zusammenhang mit der Handlung. Scene VII. Fernando, Elvira, Tabacco. Fernando teilt Elvira mit, daß er an Don Diego geschrieben und ihm ihren Aufenthalt mitgeteilt habe. Scene VIII. Leonora, Marina, Fernando, Tabacco. Leonora kommt mit Marina in Fernandos Haus, sich zu erkundigen, ob seine Wunde geheilt sei. Bezeichnend ist es für spanische Anschauungen, wie bereits oben bemerkt, daß eine Dame der Gesellschaft das Haus

eines ledigen Mannes aufsucht. Es kommt zur Aussprache und gegenseitiger Versicherung der Liebe und Treue. Da meldet Tabacco, der Herr sei da, den Fernando wegen jener Dame hergebeten habe; er warte im anstoßenden Saal (demjenigen Raum, durch den Leonora eingetreten ist). Fernando schilt, daß er ihn nicht abgewiesen habe, und läßt sich verleugnen. Leonora bittet, ihn zu empfangen, und scheint verletzt, weil sie vermutet, *quella Dama* sei Fernandos Geliebte. Sie fürchtet, gesehen zu werden, und will durch ein anderes Zimmer hinaus. Schließlich erklärt ihr Fernando, es sei D. Diego, der draußen warte, und ist erbötig, ihn in ihrer Gegenwart eintreten zu lassen. Fernando weiß natürlich nicht, daß D. Diego Leonoras Bruder ist. Sie, ängstlich, beim Verlassen des Hauses von ihrem Bruder gesehen zu werden, bittet nun, bleiben zu dürfen, Fernando möge seinen Gast draußen empfangen. Sie bleibt allein zurück, nachdem Fernando abgetreten. Scene IX. Elvira, Leonora, Marina. Elvira tritt auf, durch die Thür, durch welche Leonora die Scene verlassen wollte, also nicht durch den Eingang zu dem Saale, in dem Fernando den D. Diego empfängt. Sie ist höchst erstaunt, Damen zu finden, und befürchtet, erkannt zu werden. Leonora hält Elvira für Fernandos Geliebte. Sehr erregte Eifersuchts-Scene. *Marina, dimmi il vero* sagt Leonora, *che ti sembra più bella, essa o più io?* Marina, der ein reiches Geschenk Fernandos verloren scheint, ruft immer hinein: *Addio la gargantaglia!* Leonora schwört Rache an Fernando und Elvira, von denen sie sich getäuscht wähnt. Sie sagt Elvira, sie gehe, D. Diego erwarte sie, in der Voraussetzung, daß Elvira es dem Fernando mitteile. Leonora und Marina ab durch die Thüre, durch welche Elvira eingetreten. Elvira ist jetzt im Glauben, Leonora sei Diegos Geliebte. Scene X. Elvira und Fernando. Fernando ist erstaunt, statt Leonora Elvira zu finden. Sie berichtet ihm, was vorgegangen. Fernando ist unglücklich, da auch er annimmt, Leonora sei Diegos Geliebte.

Akt III. Scene I. Fernando mit Tabacco vor dem Hause des Diego. Tabacco ist verwundert, daß er der Sache so viel Gewicht beilege. Scene II. Diego, Marina, Fernando, Tabacco. Später Leonora. Diego geht aus und sagt Marina, die ihn zur Thür begleitet, er kehre bald zurück. Fernando, der Marina erkannt hat, wird in seiner Meinung, daß Leonora als die Geliebte des Diego in seinem Hause lebe, bestärkt. Tabacco, der trocken meint: *la mia mente è pur troppo persuasa, che Diego è'l favorito e noi siam fritti* (blamiert) — muß auf Fernandos Geheiß um Einlaß bitten. Da erscheint Leonora auf dem Balkon und singt eine vom tiefsten Liebesleid erfüllte Arie. Dann klopft Tabacco nochmals und verlangt, als Marina öffnet, Gehör für seinen Herrn. Scenen-Wechsel. Scene III. Leonoras Zimmer. Leonora, Fernando, Marina, Tabacco. Leonora klärt Fernando dahin auf, daß sie Diegos

Schwester sei, und verlangt eine Erklärung, wer die Dame sei, die sie bei ihm getroffen. Fernando muß sie verweigern, da er fremde Geheimnisse nicht preisgeben darf. Scene IV. Fernando, Marina, Tabacco, ohne wesentliche Bedeutung für die Handlung. Scene VI. Diego beklagt die Verwickelung, in die er geraten sei. Scene VII. Leonora und Marina. Marina meint, Leonora sehe eine Mücke als Elefant an; vielleicht sei Elvira gar nicht Fernandos Geliebte, sondern seine Schwester. Leonora aber weist sie zurück. Sie verlassen das Haus, die Wahrheit zu ergründen. Scene VIII. Tabacco, vor dem Hause des Don Diego, macht uns mit seiner Weltanschauung bekannt. Gut essen und trinken, fröhlich und vergnügt sein, das sei die Würze des Lebens. Scene IX. Leonora und Marina verlassen das Haus. Tabacco bemerkt sie, stellt sich, als ob er sie nicht sähe und trällert ein Liedchen vor sich hin, um sie unerkannt besser beobachten zu können. Scene X. Elvira im Hause des Fernando klagt ihr Mißgeschick. Scene XI. D. Diego kommt zu Elvira und hat sie mit Fernando im Verdacht, während sie ihn mit Leonora untreu wähnt. Es kommt zu einer heftigen Scene, die fast in Zänkerei ausartet. Scene XII. Elvira und Fernando. Elvira berichtet, daß D. Diego ihn zur Rechenschaft ziehen werde. Scene XIII. D. Diego kommt hinzu. Heftiger Auftritt zwischen D. Diego und D. Fernando. Scene XIV. Leonora und Marina treten auf. Diegos Wut steigert sich aufs höchste, als er sieht, daß Leonora Beziehungen zu Fernando hat. Er fordert ihn zum Zweikampf, da er ihm Schwester und Geliebte verführt habe. Jetzt klärt Fernando auf, wie Elvira in sein Haus gekommen sei und auf welche Weise er Leonoras Bekanntschaft gemacht habe. Alle Teile sind befriedigt und drei glückliche Paare, auch Marina und Tabacco singen ihr: *dal male il bene.*

Die Intrigue ist geschickt geführt und der Verlauf erscheint glaublich, wenn man bedenkt, daß den Beteiligten blinde Verliebtheit eine ruhige Beurteilung der Sachlage erschwert. Einen höheren Aufschwung nimmt nur die letzte Scene des I. Aktes, als Elvira vor den Verfolgungen des Bruders an Fernandos Ritterlichkeit appelliert, ein Opernmotiv von größter Wirksamkeit. Die Zeichnung der einzelnen Personen ist nicht übel, ja zuweilen von ausgezeichneter Schärfe. Fernandos edle Ritterlichkeit, sein hoher Sinn, seine vornehme Diskretion machen ihn besonders sympathisch. Leonore freilich ist nicht mehr, als ein verliebtes Mädchen, die aber in der Erreichung ihres Zieles ansehnliche Energie entwickelt. Elvira ist ein wenig farbloser. Sie klagt stets, läßt alles um sich her geschehen und handelt nicht. Die Rolle des D. Diego ist untergeordneter Art. Wie Eingangs erwähnt, erscheinen auch hier die Scenen der dienenden Personen am gelungensten. Marina und Tabacco stellen in ihrem kernigen Humor und gewandten Benehmen, ihrer nüchternen, aber zutreffenden

Beurteilung der Lage und realistischen Weltanschauung echte Typen des italienischen Volkes vor.

Auch diesmal war Marco Marazzoli[1]) ausersehen, dem Stück das musikalische Gewand anzupassen. Er gesellte sich als Mitarbeiter Antonio Maria Abbatini[2]), der damals Kapelmeister an Santa Maria Maggiore war, und er that gut hieran. Als ob sich sein eigenes Ingenium in diesem Wettstreit entzündet habe, bietet er im 2. Akt der Komödie — der 1. und der 3. Akt stammen von Abattini — seine bei weitem gelungenste dramatische Arbeit. Während die Musik zu *Che soffre, speri* ohne jede Eigenart, trocken und kraftlos verbleibt, nimmt er hier einen bedeutungsvollen Anlauf, um freilich in der allegorischen Oper *La vita humana* von 1658 wiederum in erschreckende Nüchternheit zurückzufallen. Selbst die Zeitgenossen finden kein Wort der Anerkennung für dieses Werk. Der uns erhaltene Bericht[3]) sagt trocken: *la musica fu del Signor Marco Marazzoli, musica della Cappella pontificia, celebre virtuoso*, während dem dramatischen Teil[4]) und der Ausführung überschwängliches Lob gespendet wird.

Geschichtlich bedeutet diese Societät eine ganz auffallende Förderung des seccorecitativischen Stils und die Einigung der Handelnden zum Ensemble, also Fortschritte von ungeheurer Bedeutung für die *Opera buffa.*

Betrachten wir unsere für das Recitativ gewählten Beispiele (M I, III, VI, VIII), so dürfen wir feststellen, daß die tastenden Versuche der ersten Komödie hier der völligen Sicherheit einer wirklichen Meisterschaft Platz gemacht haben. Die Kongruenz zwischen sprachlicher und tonlicher Deklamation ist überall hergestellt. Die Töne sind nach dem Tonfall der Worte abgestimmt, in harmonischer Beziehung unserem Empfinden bereits erheblich genähert, obwohl noch Verbindungen älterer Art vorkommen. Ganz vorzüglich gelungen ist die Differenzierung der Personen und Situationen, indem das Recitativ ebenso den leichten Ton der Konversation zu treffen, wie sich der zum Pathos gesteigerten Rede anzuschmiegen versteht. Dort, wo Fernando mit seinem Diener in Leonoras Zimmer dringt (M III), zeigt sich das vornehmlich. Das Parlando der Männer und die erstaunte Frage Leonoras nach der Ursache des Ge-

1 Geboren in Parma, Mitglied der päpstlichen Kapelle um 1637. Urban VIII ernannte ihn zum »Bussolante«, Sänftenträger. Ademollo, a. a. O., S. 69, Anm. 2.

2) Eitner, Quellenlexikon, Bd. I, unter Abbatini. Er veröffentlichte bereits 1633 eine dramatische Scene, *Il pianto di Rodomonte.* Gaspari-Torchi, a. a. O., vol. III, S. 282 unter Abbatini.

3) Ademollo, *I teatri di Roma*, S. 72 ff.

4) Es ist zweifelhaft, ob der Kardinal Giulio Rospigliosi oder sein Neffe, der Abbate Jacopo Rospigliosi als Verfasser zu betrachten ist. Die Berichte widersprechen sich. Ademollo, a. a. O., S. 73.

räusches macht einer ceremoniösen Deklamation Platz, als sich Fernando mit ritterlichem Anstand an die Dame des Hauses wendet und sein Eindringen entschuldigt. Ganz musterhaft und heut noch reizvoll ist die Scene (M VI), in der Marina Leonora von den Ergebnissen ihres Ausganges berichtet und Fernandos Vorzüge preist. Die Schlüsse steigern sich vielfach und so auch hier, ganz ähnlich wie im Recitativ der klassischen Zeit des 18. Jahrhunderts, zu einer melodiösen Phrase, besonders dort, wo sie, wie hier, inhaltlich Wichtiges zusammenfassen, wenn Marina, nachdem sie sich über Fernando weitläufig ausgelassen hat, meint, kurz und gut, er ist ein goldener Kerl (*è una cappa d'oro*). Der amüsanteste und musikalisch gelungenste Teil erscheint mir aber jene Scene, in der Tabacco Leonora und Marina beobachtet, wie sie das Haus verlassen, um auszukundschaften, sich stellt, als ob er mit sich beschäftigt sei und, um recht unbefangen zu erscheinen, ein Liedchen vor sich hinträllert, während Marina, mißtrauisch und besorgt, beobachtet zu sein, ihn anredet und ihm auf den Zahn fühlt (M VII, VIII). In Scene VIII hat uns Tabacco mit seiner Lebensauffassung bekannt gemacht. Er sucht sich das Leben so heiter wie möglich zu machen, Traurigkeit schade nur der Gesundheit, meint er. Diesem Gedanken giebt er in einer munteren humorvollen Arie Ausdruck. In der Coda läßt er seinen Übermut in der nun solfeggierten leichttändelnden Melodie des Hauptteiles aus, der am Schluß noch einmal in der Verkürzung zu einer Sextole überschäumt. Dazwischen die kecken Synkopen der Singstimme zum Baß. In der nächsten Scene nun setzt er sein Selbstgespräch fort. Um die Frauen irre zu führen und sich mit sich selbst beschäftigt zu stellen, summt er eine kurze Melodie vor sich hin, offenbar einen damals beliebten Gassenhauer. Das alles ist ungemein drollig; die Scene konnte im Aufbau und in der Zeichnung von keinem Meister der Glanzzeit der Buffo-Oper meisterhafter hingestellt werden.

Noch ein Wort über das Recitativ a tutti. Es kommt nur einmal vor (M III), nämlich dort, wo Leonora Marina anweist, die Fremdlinge in Sicherheit zu bringen. Es sind nur in eine Folge rascher Noten zerlegte Dreiklänge, aber das Durcheinander der Stimmen muß doch wirkungsvoll klingen[1]). In der ernsten Oper finde ich es nur einmal in Luigi Rossis *Palazzo incantato*, Akt II, Scene 6, dem unserigen ganz ähnlich gestaltet.

Bemerkenswert ist, daß der 1. und 3. Akt des Abbatini je ein wirkliches Finale aufweist; ein Zusammenfassen aller Beteiligten zu einem größer angelegten Musikstück. Daß das Opern-Finale italienischen Ursprungs ist, wissen wir; man pflegt es dem Logroscino zuzuschreiben[2]),

1) Reinhard Keiser wendet das mehrstimmige Recitativ wiederholt an.

2) Riemann, Musiklexikon unter Logroscino.
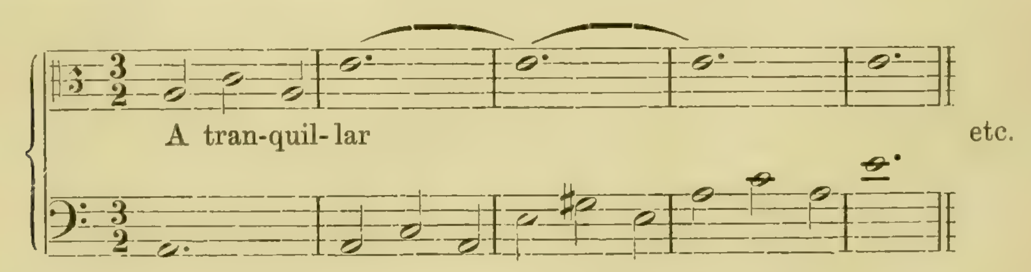
dem Progolese und Piccini, dann Gluck und Mozart gefolgt seien. Aber die Form ist älter und gehört sicher bereits dem 17. Jahrhundert an, gerade so, wie die Sonatenform, die Symphonie, nicht erst durch Alessandro Scarlatti ins Leben gerufen wurde, sondern bereits dem Landi bekannt war. Abbatini ist es, dem wir das Opern-Finale verdanken[1]), freilich noch nicht in dem Sinne, als ob jeder der Handelnden in seiner charakteristischen Weise und doch mit den anderen vereint, sich ausgesprochen habe. Wohl verstand es Abbatini, die Grundfarbe jeder Person im Einzelgesange zu treffen, den vornehmen, ritterlichen Fernando, die hingebende Leonora, die schlaue Marina, den lustigen Tabacco mit besonderem Gelingen zu zeichnen. Das Zusammentreten der Handelnden aber bedeutet noch nicht mehr als eine Kombination ihrer Stimmen, und nimmt auf die Individualität der Charaktere noch nicht Rücksicht. Der Musiker erfaßt nur erst eine bestimmte Situation und Stimmung, der sich die Einzelnen unterordnen. Er denkt noch nicht daran, Personen verschiedener Anlage so gegenüberzustellen, daß sie der fortschreitenden Handlung gegenüber ihren abweichenden Gedanken und Empfindungen Ausdruck gäben. Das vermochte erst eine fortgeschrittenere Kunst, die in Mozart ihren vielleicht nicht wieder erreichten Höhepunkt erlebt hat.

Das Terzett, welches den 1. Akt schließt (Anhang M IV), gliedert sich in drei Teile. Der erste Satz wird nach der Vollendung des zweiten wiederholt, wir stehen also wiederum vor dem Bilde der dreiteiligen Arienform mit tonischen Schlüssen, der wir wiederholt begegneten. Jeder Teil setzt madrigaleskisch ein und geht dann in eine Verarbeitung kurzer aber ausdrucksvoller Motive über. Die Stimmung ist der Situation gemäß eine ernste, aber die Hoffnung auf eine glückliche Wendung spricht sich zuversichtlich aus. Umfangreicher und breiter ausgebaut erweist sich das Schlußsextett der Oper (Anhang M X). Hier ist alles eitel Freude und Jubel; die Stimmen, anfangs harmonisch gefügt, überlassen sich, je mehr die Stimmung steigt, immer mehr einem ausgelassenen Spiel des freien Nachahmens, in das sie schließlich durch die reizende übermütige melismatische Formel des dritten Soprans der Marina, bei den Worten: *celebriam gareggiando* angeregt, insgesamt hineingerissen werden, bis sie sich allmählich wieder zu festlich frohem Schluß in *g*-dur sammeln. So vielfach auch Bau und Harmonik im Alten wurzeln, so weht der Geist einer neuen Zeit in diesem Stück. Er verschafft uns zum mindesten eine Vorahnung dessen, was die italienischen Buffonisten des 18. Jahrhunderts zur That führen sollten.

---

1) Damit erledigen sich die Ausführungen bei Krebs, »Dittersdorfiana«, S. 47, der annimmt, daß die Oper über 100 Jahre bestanden habe, »ehe ihr dies breit ausladende musikalische Schlußstück eingefügt wurde«.

Nicht im gleichen Grade interessant sind die Einzelgesänge. Abbatini hat hier die bessere Arbeit aufzuweisen. Leonora verachtet Amor. Marina belehrt sie und meint, sie werde seine Macht anerkennen, wenn sie sein Pfeil erst einmal getroffen. Dann singt sie die kleine *Canzone* (Anhang M II), ein liebes, harmloses Stückchen, von dem Continuo und zwei Violinen getragen, die im Ritornell konzertieren, und, auf eine leichte, flüchtige Melodie gestellt, ganz der zierlichen und klugen Soubrette angemessen. Die Arie, mit der ihr Leonora antwortet, glaube ich, übergehen zu können. Sie ist frostig in der Erfindung, aber es darf nicht unerwähnt bleiben, daß wir hier zum ersten Mal einer später typisch gewordenen Art, den Refrain zu gestalten, begegnen. Die Singstimme setzt sich am Schluß in der Coda auf einen längeren wohl als *messa di voce* gedachten Ton fest, während der Baß in kleineren, bewegten Notengruppen diminuiert. Ein neuer, wirkungsvoller Gesangseffekt war so gewonnen. Der Schwellton in all seinen Nüancen, die *Esclamazione viva, languida, rinforzata*, dem Caccini schon bekannt, und dem älteren Sprachgesang geläufig[1]), tritt hier als eine liegende Stimme in ein jenen noch unbekanntes Verhältnis zum Baß. Über ihm muß man sich noch eine zweite, die Harmonie ergänzende Stimme hinzudenken. Bei Alessandro Stradella und Alessandro Scarlatti wird diese Manier, den Gesang als liegende Stimme, oder selbst als Orgelpunkt den bewegten Instrumentalstimmen gegenüber zu behandeln, oft zu reizenden Effekten gesteigert. Die Venetianer verstehen sich gleichfalls auf diese Manier, namentlich in langsamen Sätzen. Ich greife ein Beispiel heraus. Sisigambi singt in Cestis »*la Magnanimità d'Alessandro*«:



Mit dem immer mehr erstarkenden neuen Tonsysteme veränderte sich auch die Bezeichnung der Tonarten. Zunächst bürgerte sich für *d*-dur das zweite Kreuz *Cis* als Vorzeichnung ein. Wir finden sie bereits in Monteverdis *Incoronazione di Poppea* von 1642 in der ersten Scene des ersten Aktes.

Das unter Anhang M V im Ausschnitt angeführte Duett illustriere, wie schon damals gewisse melodiöse Wendungen von Mund zu Mund

1) Er spricht von der Esclamazione in ihrer technischen und ästhetischen Bedeutung ausführlich im Vorwort zu den *Nuove Musiche*. Vergl. des Verf. »Ital. Gesangsmethode«, S. 67 ff.

wanderten; die Stelle, in der sich die Stimme bei den Worten: *in sembianza di dolor* in der Sequenz antworten, finden wir notengetreu in Stradellas bekanntem Duett *Quel tuo petto*[1]). Auf die Reproduktion der wahrhaft ergreifenden Klage der Elvira im dritten Akte (Anhang M IX) glaubte ich nicht verzichten zu dürfen. Sie gleicht in der Anlage mehr einem ariosen Recitativ denn einer Arie und nähert sich wieder jenen pastosen älteren Klageliedern, für die Monteverdis *Lamento d'Arianna* vorbildlich blieb.

Die musikalische Komödie zog weitere Kreise. Im Jahre 1657 wurde die Academia degli Immobili zu Florenz in der Via Pergola, später und heut kurzweg Pergola genannt, mit einer Komödie *La Tancia overo il Podestà di Colognole* eröffnet, die in der Folge auch in Bologna und Pisa zur Aufführung gelangte. Von älteren Schriftstellern erwähnt ihrer nur Arteaga[2]). Ademollo[3]) gedenkt des 1689 in Bologna wiedergedruckten Textbuches ausführlicher. Rolland[4]) entdeckte die handschriftliche Partitur in der Bibliothek Chigi zu Rom. Leider unterließ er es auf die Handlung näher einzugehen, obgleich sie des Fesselnden mehr bietet als irgend eines der von ihm berücksichtigten Werke. Er beschränkt sich auf eine Übersetzung des im Textbuche von 1689 nach dem Personenverzeichnis abgedruckten Argumento, die uns den Geist und Humor des Stückes nicht näher bringt. Der Titel der Partitur lautet: *La Tancia, overo il Podestà di Colognole, Poesia del Signor Dottore Andrea Moniglia, Musica del Sig. Jacomo Melani*[5]).

Gio. Andrea Moniglia ist einer der fruchtbarsten Librettisten der Zeit. Von seinem Lebensgange wissen wir wenig. Er wird vielfach als Fiorentino bezeichnet, war also in Florenz geboren. Sein frühestes, uns bekanntes Textbuch, eben unsre *Tancia*, zeigt ihn uns als echten Sohn Toskanas. Zwar haben wir gesehen, daß der Römer Ruspigliosi auch das Neapolitanische und Bergamaskische beherrschte, aber eine solche Vertrautheit mit der Eigenart des toskanischen Bauernlebens, wie sie uns hier entgegentritt, dürfen wir nur einem Landeskinde zutrauen. Florenz blieb auch der Mittelpunkt seiner Thätigkeit, obwohl er mehrfach mit Venedig, Wien und Dresden in Berührung kam. Von der größeren Mehrzahl seiner Werke wissen wir, daß sie zuerst in Florenz aufgeführt wurden. Dort, wo der Ort der ersten Aufführung nicht verbürgt ist, darf der Ort des Verlages des Textbuches auch als der der ersten Aufführung gelten. Man darf mit einiger Sicherheit annehmen, daß die

1) Gevaërt, *Les Gloires de l'Italie.*

2) Geschichte der italien. Oper, aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von J. N. Forkel, Leipzig 1789, Bd. I, S. 333.

3) *I primi Fasti del Teatro di Via della Pergola in Firenze*, Ediz. Ricordi.

4) A. a. O., S. 164. 5) Irrtümlich hier Jacomo, überall anders: Jacopo.

Textbücher damals dort gedruckt wurden, wo die Aufführung stattfand. Ich gebe eine Aufstellung seiner Opern in chronologischer Reihenfolge, der die Arbeiten Galvanis[1]), Ademollos[2]), Fürstenaus[3]) und Wotquennes[4]) zu Grunde liegen.

1) 1657: *la Tancia, overo il Podestà di Colognole.*

2) 1658: *l'Hipemnestra, festa teatrale rappres. dal Seren. Principe Cardinale Gio. Carlo di Toscana per celebrare il giorno natalizio del Real Principe di Spagna.* In Firenze 1658: Textbuch in Brüssel. Musik von Franc. Cavallo (sic)[5]).

3) 1661: *Il Mondo festeggiante, Balletto a cavallo, fatto al Teatro congiunto al Palazzo del Sereniss. Gran Duca per le Reali Nozze di Sereniss. Principe Cosmo Terzo di Toscana e Margherita Luisa d'Orléans, Firenze* 1661. Musik nach Wotquenne entgegen der Behauptung Ademollos, der sie dem Jac. Melani zuschreibt, von Domenico Anglesi[6]); Partitur nicht ermittelt.

4) 1661: *Ercole in Tebe, festa teatrale, rappres. in Firenze per le Reali Nozze di* etc. Wie sub 3. Musik von Jac. Melani. 1670 in Venedig wiederholt[7]). Handschriftliche Partituren in der Chigiana in Rom, moderne Abschrift in Brüssel, Conservatoire.

5) 1667: *Il Teseo, festa teatrale*, am 27. Januar 1667 im neuen Komödienhause zu Dresden erstmalig aufgeführt. Die Dedikation an Johann Georg III. ist von Gio. Andrea Moniglia unterzeichnet. Fürstenau weiß nicht, ob es der Dichter oder Komponist gewesen. Ein Melani, wohl Atto, wirkte als Sänger mit.

6) 1667: *La schiava fortunata, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Zane a S. Moisè l'anno* 1674. *Seconda impressione con nuove aggiunte Venezia* 1674. Das Textbuch berichtet, daß die erste Aufführung mit Cestis Musik 1667 in Wien stattfand, und für Venedig Ziani die Musik lieferte. In Modena wurde die Oper 1674 mit Cestis Musik aufgeführt. Partituren in der Marciana in Venedig und in der Estense in Modena[8]).

7) 1671: *La Semiramide, drama per musica rappr. nel famoso Teatro Grimano a S. Giov. e Paolo per l'anno* 1671. Partitur in der Marciana, Musik von Ziani[9]).

---

1) *I Teatri musicali di Venezia nel sec. XVII.* 2) *I primi Fasti* etc.

3) »Zur Geschichte der Musik des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen«, Bd. I, S. 225. 4) A. a. O.

5) Taddeo Wiel, *I Codici musicali Contariniani del sec. XVII* etc. Venezia 1888.

6) Wotquenne, a. a. O., S. 96. 7) Galvani, a. a. O., S. 87.

8) Wotquenne, a. a. O., S. 118; Ademollo, a. a. O., S. 13, Anm. unten 12; Ricci, *Teatri di Bologna*, S. 351 u. Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena*, I, S. 25.

9) Wiel, a. a. O., S. 96; Wotquenne, a. a. O., S. 119; Galvani, a. a. O., S. 91.

8) 1673: *Tacere ed Amare, drama civile musicale, rappres. nell' Academia degli Infuocati al Sereniss. Gran Duca di Toscana.* In Firenze 1674. Musik von Jac. Melani. Partitur nicht bekannt.

9) 1676: *Giocosta Regina d'Armenia, Drama per Musica del Sig. dottor Gio. Andrea Moniglia, fiorentino, riformato all' uso di Venetia per il Teatro Zane di S. Moisè. Venetia* 1676 ... *ivi ristampato ... Musica del K. Carlo Grossi*[1]). Offenbar die Umarbeitung eines bereits, vielleicht in Florenz aufgeführten Werkes. Partitur nicht bekannt.

10) 1682: *Il Conte di Cutro, dramma civile, fatto rappresentare dai Signori Academici del Casino per festeggiare il giorno natalizio del Sereniss. Francesco Maria di Toscana.* In Firenze 1682. Musik von P. Lorenzo Catani. Partitur unbekannt[2]).

11) 1687: *Il Tiranno di Colco*, aufgeführt in Pratolino mit der Musik von Gio. Maria Palliardi[3]). Partitur unbekannt.

12) 1687: *Il Pazzo per forza, dramma musicale, rappres. nella Villa di Pratolino.* In Firenze 1687[4]). Partitur unbekannt.

Hierzu kommen noch neun Dramen und ein Oratorium, die Ademollo[5]) aufzählt. Die Textbücher, mit Ausnahme der unter 1, 5 und 11 angeführten Werke, sind in der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Brüssel, No. 5 in demjenigen der Privatbibliothek des Königs in Dresden. Von allen diesen Arbeiten gehören nur drei der Komödie an. Alle anderen sind seriöse Opern klassischen Stils. Moniglia rechnet mithin zu den begehrtesten Librettisten neben Minato und Aureli, Faustini und Busenello. Er ist es, der allein gegenüber dem Übergewicht Venetianischer Autoren die Florentinische Schule seiner Zeit vertritt.

Jacopo Melani[6]) ist einer der sieben Söhne des Domenico Melani, Sänftenträgers des Bischof von Pistoja, Alessandro Caccia, und von 1596 an Glockenläuters im Dom dieser Stadt. Die Brüder Alexander[7]), Anton und Bartolomäus, wurden Kapelmeister und Komponisten, Atto und Filippo Sänger und ausübende Musiker. Atto Melani ward

1) Galvani, a. a. O., S. 60. Irrtümliche Angaben bei Ademollo, a. a. O., S. 12. Anm. 5. 2) Wotquenne, a. a. O., S. 44.

3) Ademollo, a. a. O., S. 12, Anm. 4. 4) Wotquenne, a. a. O., S. 106/107.

5) A. a. O., S. 13, Anm. 12. 6) Nach Ademollo, a. a. O., S. 11, Anm. 1.

7) Wir kennen zwei Opern seiner Arbeit: 1) *Il Carceriere di se medesimo, drama per musica di* L. A. (— Ludovico Adimari) *rappres. nell Academia degl' Infuocati al Sereniss. Principe Francesco Maria di Toscana. In Firenze* 1681. Textbuch der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Brüssel, Partituren National-Bibl. Paris, und in der Estense in Modena. Wotquenne, a. a. O., S. 37. 2) *Che geloso non è, amar non sa Per. M. R. duchessa di Savoia dedicata. Poesia del Sig. Cavalier Fr. Bartolomeo Nencini, Musica di* —. Vergl. Gaspari-Torchi, a. a. O., vol. III, S. 318.

am 31. März 1626 in Pistoja geboren. Er muß ungewöhnlich schnell in der Singkunst zur Meisterschaft gelangt sein. Kaum 19 Jahre alt, im Jahre 1645, wurde er von Mazarin nach Paris berufen, wie oben bereits erzählt, und entzückte mit seinem Sopran den Hof und die Gesellschaft. Nach etwa einjährigem Aufenthalt nach Florenz zurückgekehrt, traf ihn bereits 1646 eine zweite Einladung nach Paris zur Mitwirkung in Luigi Rossis *Orfeo*, der er Folge leistete. Er traf im Januar 1647 in Paris ein. Seinen Briefen an Mattias von Medici verdanken wir die oben gegebenen Details über die Vorbereitungen zu Rossis Oper[1]). Wann er Paris verlassen, ist unbekannt. Später, 1651—53, stand er mit den Gonzagas in Mantua in Verkehr. Seine Korrespondenz mit dem Fürsten von Mantua ist erhalten[2]). Er lebte damals in Florenz, später 1654 in Innsbruck und Regensburg, dann in Ferrara, wiederum in Florenz, dann 1655 in Rom, von wo er 1656 wiederum nach Florenz zurückkehrte. 1657 ging er noch einmal nach Paris[3]) und 1661 nach Marseille. 1664 und 1665 treffen wir ihn wieder in Florenz, dann wandte er sich 1667 nach Dresden. Ein Sänger Melani wird als Hauptträger des Erfolges der Oper *Teseo* in einem Sonett gepriesen, welches Misander in den Deliciae Bibl. 1691, S. 1216 mitteilt[4]). Es kann nur Atto Melani gemeint sein, denn sein Bruder Filippo war nicht so hervorragend, daß man ihn einer Berufung ins Ausgewürdigt hätte. Von Dresden kehrte er nach Florenz zurück.

Über Jacopo Melanis Lebensverhältnisse wissen wir sehr wenig; auch er scheint, wie sein Librettist Moniglia in Florenz gelebt zu haben und ständig mit ihm in künstlerischer Berührung geblieben zu sein. Ihrer gemeinsamen Arbeit verdanken wir, außer unserer *Tancia*, den *Ercole in Tebe*, die Komödien *Tacere ed amare* und *Pazzo per forza*[5]) ferner: *il ritorno d'Ulisse, Enea in Italia* und *la vedova*[6]). Er verband sich überdies mit Filippo Acciajuoli zu dem Drama musicale burlescho *Girello*, das 1670 in Florenz aufgeführt wurde[7]). Ademollo fügt noch hinzu die

1) Vergl. Rolland, *Revue d'histoire* etc., No. 6, S. 333.

2) Bertolotti, *La musica in Mantova*, S. 107.

3) Einen auf die zur Ehe mit dem Großherzog Cosimo von Toscana bestimmte Prinzessin von Orleans bezüglichen Brief des Atto Melani an den Prinzen Mattias, datiert vom 22. Oktober 1660 teilte Ademollo mit in dem Werke: *I primi fasti della musica italiana a Parigi*, Milano, Ricordi, No. 49289, u. auszugsweise in: *I primi fasti del Teatro di Via Pergola in Firenze*, Ricordi, No. 49788.

4) Fürstenau, a. a. O., S. 226.

5) Nach Palitis Angabe in den *Atti* der Academia del Istit. musicale di Firenze von 1874.

6) Ademollo, a. a O.

7) Wotquenne, a. a. O., S. 80/81. Partitur im British Museum und angeblich auch in der Chigiana in Rom. Ich habe sie dort jedoch nicht finden können. Der Prolog, von Stradella komponiert, in der Estense in Modena; vgl. Riccio, a. a. O., S. 377.

Komödien: *il vecchio burlato* (1654) und *la serva nobile* (1660) mit Texten des Moniglia — ohne nähere Quellenangabe.

Auch er hat also eine reiche musikdramatische Thätigkeit entwickelt, deren Würdigung ich einem zweiten Bande dieses Werkes vorbehalten muß. Melanis Ruf war weit über sein Vaterland hinaus gedrungen. Wir hören, daß seine Arien und Gesänge am Hofe der Kunst und Musik liebenden Sophie Charlotte von Preußen musiziert wurden[1].

Jedenfalls verdanken beide Männer ihr rasch gewonnenes Ansehen dem Produkt ihrer ersten Verbindung: der *Tancia.* Der Einleitung des 1689 neugedruckten und mit anderen dramatischen Arbeiten Moniglias herausgegebenen Textbuches der *Tancia*[2]) entnehmen wir: dieses *Drama civile rusticale* sei die erste Arbeit heiteren Genres des Autors und auf Befehl des Kardinals Gio. Carlo de Medici, seinem Herrn, entstanden, unter seiner Protektion habe es die Eröffnung des Theater de' Signori Academici Immobili, via Pergola, gebildet und solchen Erfolg errungen, daß ihm für immer die Bezeichnung: *famoso Potestà* (sic) *di Colognole* geblieben sei. Keine Komödie sei in Florenz gegeben worden, die nicht das Andenken an die *Tancia* immer wieder wachgerufen habe. Die Musik habe Jacopo Melani geliefert, von dem die öffentliche Meinung das Rühmlichste sage . . . Eine Wiederholung habe in Florenz stattgefunden, gelegentlich der Anwesenheit des Erzherzogs Ferdinand Karl von Österreich im Theater der Academici Infuocati, in Bologna im Teatro Formigliari[3]) in Pisa wie in anderen Städten Toskanas. Mehr als diese Selbsteinschätzung spricht für die Lebensfähigkeit der Komödie, daß sie noch im Jahre 1730 in Bologna am Theater Marsigli-Rossi, dieses Mal mit der Musik Giuseppe Maria Buinis, wieder ins Leben zurückgerufen ward[4]).

Moniglia stand, ganz wie Ruspigliosi in seiner Oper *Che soffre, speri*, unter dem Einfluß der Bauern-Komödie Michelangelo Buonarottis des Jüngeren und seiner *Tancia* von 1612. Aber nur der Titel und die Art, die bäuerlichen Personen zu charakterisieren, sind die gleichen, die Handlung aber und die Anlage des Planes sind freie Erfindung, und die hier Auftretenden haben keine Beziehung zu den dort Thätigen. In der *Tancia* Buonarottis (geb. 1568, † 1646) steht die Bewerbung vieler Nebenbuhler um das schöne und naive Landmädchen Tancia, unter denen sich nur ein Städter — der einzige Sprecher im Bücher-Italienisch — befindet, im Vordergrund. Hier hat Tancia nur eine Nebenrolle, und die Düpierung des reichen und geizigen Anselmo,

---

1 Thouret, »Einzug der Musen und Grazien in der Mark«, Hohenzollern-Jahrbuch 1900. 2) Ademollo, a. a. O., S. 12.

3) Auch Ricci, *I teatri di Bologna*, S. 344, der aber den Komponisten noch nicht nachweisen kann. 4) Allacci, *Dramaturgia*, S. 634, u. Ricci, a. a. O., S. 434.

des Bürgermeisters von Colognole, durch den schlauen Bruscolo steht im Mittelpunkt der Handlung. Fast scheint es, als ob die *Tancia*-Episode und die Wahl dieses Namens als Titel gewählt sei, um aus der Popularität der gleichnamigen älteren Komödie für die neue Nutzen zu ziehen. Inhaltlich und artlich unterscheidet sich aber jene wesentlich noch insofern von dieser, daß sie, wie die Komödien Ruspigliosis, eine Verquickung mit romantischen Elementen sucht. Die Liebe der Tochter des Bürgermeisters zu dem armen Edelmann Leander führt erst zu der Intrigue, welche von dem schlauen Diener des Leander, dem Bruscolo, eingeleitet und durchgeführt wird. Das Textbuch von 1689 giebt folgendes Personenverzeichnis[1]:

Anselmo, Potestà di Colognole, Padre di
Isabella.
Crezia, bambina, tenuta in casa d'Anselmo.
Gora, vecchia nutrice d'Isabella, madre della
Tancia.
Leonora, sotto nome di Lisa, creduta sorella della Tancia, e figliola della Gora, ma veramente figliola d'
Odoardo, guidice dell' Potestà
Desso Tartaglia, gobbo, servitore d'Anselmo.
Leandro.
Bruscolo, servitore di Leandro.
Flavio.
Ciapo, contadino di Flavio.
Moro Monello.

Coro di Musici. — Truppa di Sbirri. — Truppa di Contadini. – Soldati del paese. — Truppe di più personaggi nella fiera. — Truppe di Contadini sul prato della Villa di Flavio. — Il Dramma si rappresenta nel Villaggio di Colognole.

Gegenüber dem Manuskript der Chigiana sind einige Abweichungen festzustellen. Hinzugekommen sind im Textbuch die Crezia, die dort fehlt. Desso Tartaglia heißt dort Besso, Ciapo stets mit dem Diminutiv: Ciapino, der Moro Monello kurzweg: Moro. Die Jahrmarkt-Scene fehlt in der Partitur überhaupt. Der Verlauf der Handlung ist folgender:

Schauplatz: die Villa des Anselmo in Colognole. Isabella und Leander lieben sich. Da ihr Vater Anselmo, ein alter, schmieriger Geizhals, sich weigert, sie ihm, dem unbemittelten Edelmann, zur Frau zu geben, kann sie nur heimlich durch Briefe mit ihm verkehren. Einen solchen übergiebt sie ihrer Dienerin Lisa, die erst kürzlich vom Lande gekommen, Leander nicht kennt. Ciapino erscheint bei Lisa, auszukundschaften, ob

1) Ademollo, a. a. O., S. 10.

und wo sein Herr Flavio, Isabella, ihre Herrin, die er unerwidert liebt, sehen und sprechen könne. Scenenwechsel, wahrscheinlich ein öffentlicher Platz. Flavio tritt auf und klagt sein Liebesleid um Isabella. Lisa, die hinzukommt, hält ihn für Leander und übergiebt ihm den für diesen bestimmten Brief. ·Flavio, der die Liebesbeteuerungen des Briefes auf sich bezieht, teilt, überglücklich, dem hinzukommenden Freunde Leander, von dessen Liebe zu Isabella er nichts weiß, den Inhalt des Briefes mit. Leander glaubt sich hintergangen. Scenenwechsel: Tancia, die muntere, immer lustige junge Bäuerin, liebt den pfiffigen Ciapino. Isabella kommt hinzu, Tancia sucht sie zu trösten. Isabella ab. — Besso, ein Tölpel, so dumm, wie er nur in der *Commedia dell' arte* möglich ist, stotternd und mißgestaltet, kommt und macht Tancia eine Liebeserklärung. Sie lacht ihn aus und erklärt, Ciapino vorzuziehen. Dann verläßt sie ihn. Besso schwört dem Ciapino Rache. Bruscolo, Leanders Diener, macht sich mit Besso einen Spaß und verspricht ihm Hilfe. Durch Beschwörung und Teufelsspuk, redet er ihm ein, werde er ihm Tancia gewinnen. Alle ab. Leander und Isabella treffen sich. Isabella weiß nichts von der falschen Bestellung des Briefes und ist betroffen, als sie Leander kühl verschmäht. Leander geht unversöhnt. — Flavio tritt auf. Isabella weist seine Werbung zurück. Beide ab. — Bruscolo hat die Verschwörung scheinbar vollzogen und redet Besso ein, Tancia werde ihn lieben. — Gora, die Amme der Isabella, und Bruscolo verbinden sich, den alten Anselmo zu hintergehen, und Leander zu Isabella zu verhelfen. — Leander mit Musikanten bringt Isabella ein Ständchen. Anselmo belauscht es, und erfährt, daß es seiner Tochter gilt. Es kommt zu einer Rauferei zwischen den Musikern, Landleuten und herbeigerufenen Sbirri, bei der Ciapino Prügel bekommt und schließlich eingesperrt wird. Scenenwechsel. Zimmer des Odoardo. Lisa bittet Odoardo, den Richter von Colognole und Freund des Anselmo, um Freilassung des Ciapino und klagt ihm, daß sie keine Mitgift habe. — Scene zwischen Isabella und Leander, die noch immer nicht zur Aufklärung führt. — Bruscolo und Besso. Besso bittet Bruscolo, ihn durch Zauber zu seinem Bruder zu schaffen, damit er dort die 300 Scudi, die er seinem Herrn Anselmo gestohlen habe, in Sicherheit bringe. Bruscolo thut, als ob er ihn auf ein Pferd setze und fliegen lasse. Er verbindet ihm die Augen und macht seinen Hokuspokus. Besso glaubt nun, er sei in Deutschland bei seinem Bruder, Bruscolo verstellt sich, spricht mit tiefer Stimme und giebt sich für diesen Bruder aus. — Tancia kommt hinzu und beteiligt sich an dem Spaß.

Akt II. Odoardo verspricht dem Anselmo, die Veranstalter des Ständchens zu ermitteln. Ciapino, mittlerweile aus der Haft entlassen, bittet gleichfalls, die Schuldigen festzustellen, und stellt zwei schöne Kapaunen in Aussicht, wenn ihm Gerechtigkeit werde. — Anselmo und Besso.

Anselmo will Besso entlassen, wenn er sich nicht bessere. — Flavio hört, wen Leander liebt, entsagt Isabella und verliebt sich sofort in Lisa, Isabellas Kammermädchen, die verspricht, sich seinen Antrag, sie solle seine Geliebte werden, zu überlegen. Sie erzählt Bruscolo von der Sache. Dieser verbürgt sich, sie Abends zu einem großen Fest des Flavio mitzubringen. Von dort solle sie Flavio entführen. — Isabella und Leander. Der Irrtum klärt sich auf, sie fallen sich in die Arme und werden vom Vater überrascht. Leander, von Bruscolo unterrichtet und in das Komplott gegen Anselmo eingeweiht, erklärt, er sei zwar arm, aber er werde noch heute, während des Festes bei Flavio, einen Schatz heben und reich werden. Anselmo verweigert ihm das Haus und Isabella, solange er arm sei. Anselmo ab. Bruscolo kommt hinzu, verspricht Leander zu helfen und den Alten zu täuschen. — Aktschluß. — Großes Fest bei Flavio, bei dem Anselmo, Isabella, Lisa und Leander anwesend sind. Tänze und Gesänge, auch Tancia singt und spielt. Ciapino, von Bruscolo ververständigt, erscheint und verkündet, im Gefängnis sei ihm ein furchtbarer Geist erschienen und habe ihm gemeldet, in der Nähe des Hauses des Flavio, dort wo ein alter Turm an den Felsen stehe, liege ein reicher Schatz, den nur Anselmo und Leander durch Zauber heben könnten. Allgemeine Verwirrung, und Aufbruch, die Flavio benutzt, Lisa zu entführen.

Akt III. Es stellt sich heraus, daß Lisa keine Bäuerin, sondern die Tochter des Odoardo sei. Odoardo, im Begriff um sie zu werben, erfährt, daß sie seine Tochter sei. Er erklärt sich bereit, sie zu legitimieren und Flavio zur Frau zu geben. — Bruscolo erzählt, die erste Beschwörung sei mißglückt. Er plant eine neue und verkleidet einen Burschen als Mohren, der als Lucifer erscheinen und Anselmo erschrecken soll. — Dem trunken gemachten Besso nimmt Bruscolo die 300 gestohlenen Scudi ab, und redet ihm ein, sein Bruder in Deutschland habe sie behalten, ihn selbst aber nach Italien zurückgezaubert. — Nun die Beschwörungs-Scene. Anselmo läuft erschreckt davon, als der Mohr in der Gestalt Lucifers erscheint. — Erkennungsscene zwischen Odoardo, Gora und Lisa. — Anselmo ist verzweifelt. Bruscolo erzählt ihm, die Beschwörung sei zwar nicht ganz gelungen, weil der Turm, dessen Fundamente zu stark freigelegt worden seien, eingestürzt sei, aber 600 Scudi seien bereits gefunden worden. Er giebt dem Anselmo seine Hälfte, also die ihm von Besso gestohlenen 300 Scudi, und redet ihm zu, Leander, der fort wolle und von dessen Mitwirkung das Gelingen einer neuen Beschwörung abhänge, zum Dableiben zu bestimmen, wozu er sich allerdings nur dann verstehen werde, wenn er ihm seine Tochter Isabella zur Frau gäbe. Darauf willigt Anselmo in die Ehe, da Leander keine Mitgift verlangt. Er freut sich, das beste Geschäft gemacht, 300 Scudi verdient und seine Tochter ohne Mitgift an den Mann gebracht zu

haben. Allgemeiner Jubel über den gelungenen Streich. — Das Genre dieser Komödie ragt über eine geschickte Intrigue, über bloße Verwicklungen und Verwechslungen hinaus, in die Sphäre wirklicher Sittenschilderungen, in die Komik der zeitlichen Sitten- und Gesellschaftsspiele hinein. Freilich nimmt auch hier, wie in den anderen Komödien der Zeit und in den komischen Episoden der venetianischen Oper, die Spezialitäten-Komik, die mit einem körperlichen Gebrechen und geistiger Beschränktheit (Besso, Anselmo) verknüpfte schwankartige Spaßmacherei einen breiten Platz ein. Aber doch nicht in solchem Grade, daß nicht die Absicht zu Tage träte, die Charaktere und Eigenarten der Handelnden mit den Zuständen der Gesellschaft der Zeit in Zusammenhang zu bringen, sei es, ihnen den Spiegel ihrer Lächerlichkeit oder Leichtfertigkeit vorzuhalten, sei es, ihnen Typen, sympathisch durch ihre Klugheit und Gewandtheit, durch ihren Edelsinn und schlichte Bravheit, gegenüberzustellen (Bruscolo, Ciapino, Tancia, Leandro). Nicht ein bloßes Lachspiel, das nur durch eine groteske Komik erheitern will, nein, ein wirkliches Zeitbild entrollt sich uns, und aus dem Aufgebot einer reichen vis comica ragt das Bestreben hervor, Schwächen des gesellschaftlichen Lebens zu entblößen, die Tugend und Geschicklichkeit des Volkes hervorzuheben. Hierbei kommt der Bürgerstand schlecht fort. Sein vorzüglichster Vertreter, Anselmo, ist der Typus eines beschränkten, durch den gemeinsten Geiz entstellten Menschen, der sogar seine Tochter vergißt, wo es das liebe Geld gilt, dabei unglaublich furchtsam und feig. Ihn zu düpieren, konnte einem Schlaukopf wie Bruscolo nicht schwer fallen. Er und seine bäuerlichen Genossen sind hier wiederum, wie in *Che soffre, speri* bereits durch den Dienst bei den Kavalieren in den Sitten verfeinert, aber ihre ehrliche Gesinnung, ihre prächtige Unverdorbenheit ist ihnen geblieben. Bruscolo ist ein Prachtexemplar; was er alles leistet, seinem Herrn zur Geliebten zu verhelfen, ist erstaunlich. Seine Intrigue ist nicht nur gut eingefädelt, sondern auch mit Geschick und Humor durchgeführt, und besonders ergötzlich ist es, wie er Anselmo mit seinem eigenen, ihm gestohlenen Gelde herumbekommt. Vertraut mutet uns an, daß der alte Odoardo in Lisa, als er um sie wirbt, seine Tochter erkennt. Wer dächte nicht sofort an Beaumarchais' *Le mariage de Figaro.* Diese Wendung ist ein uraltes Motiv der italienischen Komödie, ganz wie die Entführungsgeschichte der Lisa bei Flavios Fest, die uns an das Attentat Don Giovannis erinnert, das er gelegentlich des Balles in seinem Hause auf Zerline ausübt. Auch Da Ponte schöpfte aus dem Brunnen einer Jahrhunderte alten Kunst.

Unsere Komödie überragt in der Güte der Stoffbehandlung ihre Vorgängerin, aber auch ihre musikalische Faktur muß als bedeutender, für den Stil geradezu bahnbrechend bezeichnet werden. Der Einfluß der

Venetianer ist bereits weit maßgebender, als in der nur drei Jahre früher entstandenen Komödie *Dal male il bene.* Das zeigt sich vornehmlich in der Instrumentierung, auch äußerlich schon in der Notation. Während dort noch der Continuo vorherrscht, über dessen Zusammensetzung die Partitur schweigt, treten hier bereits nach venetianischem Muster konzertierende Violinen ein, auf zwei eigene Systeme notiert. Ich komme auf die Entwicklung des Orchesterspiels in Kapitel III ausführlich zu sprechen; hier genüge, festzustellen, daß seine Behandlung durch die venetianischen Meister, Cavalli in erster Linie, auch auf die Komödie von maßgebendem Einfluß wird. Doch über die koloristische Seite hinaus durchdringt venetianischer Geist auch die Zeichnung selbst, Form und Melodik. Die Linien dieser Komödie laufen denen der blühendsten Opernmusik parallel, vorzüglich in der Anlage der geschlossenen Stücke ernsten und lyrischen Inhalts, während das Secco-Recitativ bereits durch die Vorgänger in solchem Grade gefestigt herüberkam, daß es nunmehr nur noch einer Abrundung und Ausgestaltung im Sinne des neuen Tonsystems bedurfte. Die Dichtung gewährte diesesmal auch lyrischen Betrachtungen in geschlossener Form einen breiteren Raum als in den früheren Komödien.

Als ein Muster schöner Kantilene und edelsten *bel canto* bietet sich uns gleich die Arie der Isabella der 1. Scene (Anhang N I), in der sie Lisa den Schmerz ihrer hoffnungslosen, vom Vater gemißbilligten Liebe zu Leander offenbart. Die Musik hat sich nicht streng an die Grundstimmung des Gedichtes gebunden, der verzweifelten Klage eines ruhelosen Herzens, das nicht einmal im Schlafe Erquickung finden kann. Der Komponist führt uns psychologisch einen Schritt weiter, von der Verzweiflung, die sich in wilden Klagen ergeht, zur schmerzlichen, milden Resignation, die das Ganze zu bestimmen scheint. Nur einmal, im Beginne des zweiten Teiles, lehnt sich die Heldin auf (*Misera stare non ponno*), und die Musik folgt mit einem Aufschrei. Doch bald kehrt die verzichtende Stimmung wieder, und noch mehr: dort, wo es heißt, die Augen der Unglücklichen seien dem Schlaf verschlossen, wird geradezu die süße Wohlthat des Vergessens im Schlafe und Traum mit den wiegenden Bewegungen der Bässe und den lang angehaltenen Tönen der Singstimme angedeutet. Ästhetisch ist die gesamte Anlage merkwürdig, aber nicht verwerflich, denn Verzweiflung und Resignation fließen in einander über, und die Betonung einer dieser Stimmungen schließt die andere nicht aus. Dagegen scheint die Anklammerung der Musik an das Wort »Schlaf« verwerflich, weil die Poesie gerade von der Entbehrung seiner Wohlthat spricht. Wenn Händel in der berühmten Alt-Arie der Semele »Wach auf, Saturnia« den zweiten Teil dieses leidenschaftlichen Gesanges im Anschluß an die Textworte: »Nun soll der süße Schlaf

verlassen seine Zelt- und Lagerstatt« beruhigend, breiter eröffnete, um erst dann wieder bitteren, tiefen Haß auflodern zu lassen, so ist auch dies zwar ein Unterstreichen eines nebensächlichen Wortes der Dichtung, aber ästhetisch doch von bewundernswerter Feinfühligkeit, weil dieser Kontrast die Hauptstimmung nur noch wirkungsvoller hervortreten läßt. Bei unserer Stelle aber ist der Komponist geradezu von einer dem Inhalt konträren Stimmung ausgegangen und hat, an die Worte *sonno* und *quiete* gebannt, die Zeichnung an sie angelehnt. Setzt man sich über diesen logischen Mangel hinweg, so ist das Stück im Ganzen bewundernswert. Ich wüßte in der venetianischen Geschichte nur wenige seines gleichen. In der Süßigkeit des Ausdrucks, der Abgeklärtheit und Innigkeit der Empfindung ist es geradezu ein Muster, das auf die besten Arbeiten des 18. Jahrhunderts hinweist. Eine nicht selten zur Weichlichkeit entartete Lyrik herrscht aber für unseren Geschmack in der Partitur gerade dort, wo eine herbere, leidenschaftlichere Behandlung erwartet wird. Es ist der Opernmusik jener Zeit gemeinsam, daß kräftigere Accente, wirklich dramatisch belebten Wendungen, dem Recitativ vorbehalten bleiben, die in geschlossenen Gesängen regelmäßig wieder in Schmerz verlorene oder mild zerfließende Ausdrucksformen aufgehen. Auch Leanders Gesang (Anhang N III), als er sich von Isabellas Untreue überzeugt glaubt, geht nach einem von sicherer Hand entworfenen und dem leidenschaftlichsten Unmut durchaus gerechten Recitativ in der Arie sogleich in den breiten Rhythmus der Passacaglia über, obwohl der Dichter noch nicht daran denkt, die Wogen der Leidenschaft zu glätten, wenn er sagt: Amor zahlt meine Treue mit der Münze der Qual. Auch hier Resignation, wehmütige Klage, wo wir Auflehnung und stürmischen Groll erwarteten. Wie oben angedeutet, dürfen wir nicht in des Komponisten Eigenart allein die Erklärung suchen. Die geschlossene Form, noch meist dem Tanz angelehnt, vermochte noch nicht, sich der höchsten Leidenschaft musikalisch zu bemächtigen, und selbst die größeren Meister finden nur im Recitativ tiefen, erregten Leidenschaften entsprechende Töne. Über die Arie breiten sie noch das Gewand einer versöhnlichen, milden Lyrik. Nur Kampf und kriegerische Entschlossenheit veranlaßt sie zu feurigen Allegri, wie uns zahlreiche Beispiele in den Opern Cavallis, Cestis und Pallavicinis lehren. Händels Genie fand auch hier den richtigen Ausdruck. In seinem Jugendwerke *Almira* von 1705[1]) entladet die Heldin und Königin ihr racheglühendes Herz in einer auf die absteigende Tonleiter gebauten Arie, die an Kraft des Ausdrucks von keinem Zeitgenossen, auch Reinhard Keiser nicht, übertroffen wird. Leanders Arie ist gleichfalls ein Prachtstück edler, gesangreicher Lyrik, wie die der

1) Ausgabe der Händel-Gesellschaft, und Klavierauszug von J. N. Fuchs, Leipzig, bei Kistner.

Isabella zweiteilig, stets tonisch mit dem gleichen Ritornell abschließend, also in der damals vorherrschenden Form. Die Melodik ist eben so gewählt als flüssig. Höher noch schätze ich die Scene der Isabella (Anhang N V), als sie sich von Leander, der sie untreu wähnt, verschmäht sieht. Hier reichen sich ausgezeichnetes technisches Können und geniale Erfindung die Hand. Zuerst ein rührendes, tiefergreifendes Recitativ, dann die Strophen-Arie, gewölbt über einem stets wiederkehrenden, also ostinaten und zweitaktigen, zuerst chromatisch von der Tonika zur Dominante abwärts schleichenden, dann in die Tonika zurückfallenden Baß. Wir wissen bereits[1]), daß Monteverdi in seiner *Incoronazione di Poppea* von 1642 Haupt- und Dacapo-Satz des Schluß-Duettes der Oper auf einen ostinaten Baß gestellt hat. Zur selben Zeit entstand Cavallis *Didone* und ging im Herbst 1642 in Venedig in Scene. Cavalli ahmt dem älteren Meister nach, geht aber weiter. An zwei Stellen der Partitur, in der Prophezeiung und der Klage der Cassandra, gestaltet er seine ostinaten Bässe chromatisch abwärts schreitend, um dort die Beklemmung, die Seelenangst der Seherin, hier ihren Schmerz um Corebbos Tod zu veranschaulichen[2]). Cavalli empfindet also schon die Beziehung solcher chromatischer Fortschreitungen zum tonalen System im Sinne Wagners als ein vorzüglich geeignetes Element zur Schilderung dieser Affekte. Die Prophezeiung ist noch an die Tanzform, die Passacaglia, gebunden. Auch die Singstimme bevorzugt chromatische Schritte[3]). Die Klage dagegen ist eine freigestaltete Strophen-Arie; die Bässe schreiten die ganze Oktave, also zwölf halbe Töne von $\bar{d}$ bis *d* abwärts, um dann in gleicher Folge in die nächst tiefere Oktave hinabzusteigen. Erhöht wird die Wirkung noch durch Synkopen und durch Sospiri, also Pausen, die durch hörbares Atmen auszufüllen sind[4]). Melani ist also hier Cavallis Vorbild gefolgt; aber wie er verfahren, zeugt doch von Eigenart. Er hat sich seine Aufgabe durch die Kürze des nur zweitaktigen Baßmotives erschwert. Durch drei Strophen hält er es fest; die vierte beginnt zwar gleichfalls mit demselben Baß, aber in der Dominante (*cis*, *c* etc.), endet tonisch und schließt mit einer Wiederholung der ersten

1) Vergl. oben S. 81.

2) Vergleiche meine Ausführungen in den Monatsheften für Musikgeschichte 1901, No. 4, 5. Als Beispiel solcher chromatisch abwärts schreitender ostinaten Bässe verweise ich auf das »Crucifixus« der *h*-moll-Messe von Bach und auf die »Coda« des ersten Satzes der IX. Symphonie von Beethoven. In der Opernlitteratur des 17. Jahrhunderts fehlen diese Bässe gleichfalls nicht. Keiser verwendet sie in dem Schlußsatz des *Adonis*, worauf mich Herr Hugo Leichtentritt gütigst aufmerksam gemacht hat.

3) Das Stück ist auszugsweise mitgeteilt von Galli, Amintore, *Estetica della musica*, S. 547.

4) Mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1893, S. 69, Aufsatz des Verfassers: »Cavalli als dramatischer Komponist«.

Strophe. Zwischen der zuerst viertaktigen, später erweiterten Melodie der Singstimme erklingt immer wieder das klagende Ritornell der Geigen, die, ängstlich beklommen, tief aufseufzend, mit einander ein trauriges Zwiegespräch halten, mit dem sie sich zuweilen auch in die Diktion der Singstimme hineinmischen. Was das Wort allein nicht auszudrücken vermochte, sagt das Instrumentenspiel. Das ist keine formale Instrumentenmusik mehr, das ist bereits Musik im Dienste des Ausdrucks.

Das Versöhnungsduett der Liebenden (Anhang N VIII) scheint ein merkwürdiger Fehlgriff; wo wir ein freudiges, jubelndes *Dur* erwarteten, das stille, trübe *g*-moll. Es bestätigt, was wir oben anmerkten: Melanis Ausdrucksvermögen ist in den geschlossenen Formen beschränkt. Übrigens ist das kurze Stück fein und harmonisch fesselnd gestaltet. Technisch von Interesse ist die Umkehrung der Stimmen am Schluß. Die Melodie, welche der Tenor zuerst vortrug, wandert bei der Wiederholung in den Sopran, bekanntlich ein typisches Kunstmittel der späteren Opern-Duette.

Lediglich der Form wegen teile ich die Arie der Lisa (Anhang N II) mit, als eines der frühesten Beispiele der Dacapo-Arie in der Oper. Noch steht der Mittelsatz in der *Moll*-Tonart des Hauptsatzes, zeigt aber schon Neigung, die Parallele zu betonen.

Mit einem entzückenden, frischen Liedchen in toskanischer Sprache hüpft Tancia auf die Bühne (Anhang N IV). Schon hier giebt sich die naive, lebensfrohe Natur des schlichten und doch gescheidten Landmädchens in der vollen Frische ihrer Empfindung. Sie spricht von der Liebe zu ihrem Ciapino, die ihr ganzes Denken beherrscht. Die Weise ist volkstümlich und ungemein einfach, gesetzt in der niedrigsten Liedform, einer achttaktigen Periode — wenn wir uns den Takt in unserer Weise als $^2/_4$ denken — mit Wiederholung des Nachsatzes als Coda und einem viertaktigen Ritornell. Die Strophenwiederholungen sind nur unwesentlich alteriert. Die holprige Deklamation ist offenbar Absicht; der Bauerndirne ständen glatte Verse schlecht zu Gesicht. Gleich die erste auffällige Betonung des Artikels *del* läßt keinen Zweifel, was der Dichter beabsichtigte. Das anschließende Recitativ ist wieder ein Muster leichtflüssiger Diktion und zeigt es bereits auf bemerkenswerter Höhe.

Nur der Arie des Ciapino willen (Anhang N VII) erwähnt Arteaga[1]) unseres Bürgermeisters von Colognole. Sie erregt seinen höchsten Unwillen: »Man kann sich unmöglich des Lachens enthalten, wenn man in einer Musik des Melani zu dem Drama *Il Podestà di Coloniola* (sic) sieht, wie viele Mühe sich der Komponist giebt, den Klang der in folgenden Versen beschriebenen Tiere mit Instrumenten auszudrücken« (folgt der

1) A. a. O., I, S. 333.

Text der Arie). Ciapino beklagt sich nämlich hier, alle Tiere seien vergnügt, nur er seufze unter den Druckwunden der Sielen. Er ahmt hierbei die Laute des Laubfrosches, der Grille, des Schafes, der Ohreule und des Hahnes nach, und zwar höchst charakteristisch, ohne die Grenzen des Stimmumfanges zu überschreiten, nur mit Sprache und Gesang zugänglichen Mitteln, also in durchaus maßvoller Weise. Arteaga irrt sich, wenn er annimmt, daß die Instrumente die Träger der Tonmalerei seien. Die ästhetischen Bedenken Arteagas aber teilen wir heute überhaupt nicht mehr. Ich brauche mich auf die alte Streitfrage von der Fähigkeit der Musik, äußere Vorgänge auszudrücken, hier nicht einlassen, sie hat auch mit der ästhetischen Würdigung dieser Arie kaum etwas zu thun. Denn es ist fraglos, daß Nachahmungen von musikalischen Geräuschen der Natur, von Tierstimmen insbesondere, den Volksgesängen von Alters her eigen waren, und daß der Mann aus dem Volke an ihrer Einbeziehung in den Gesang keinen Anstoß nahm. Und darauf kommt es hier an. Ciapino ist ein Mann des Volkes; Dichter und Komponist führen ihn uns vor, wie er sich mit sich selbst unterhält. Er giebt sich so, wie er wirklich denkt, empfindet, spricht, und so kann man an dieser Scene Anstoß ebenso wenig nehmen, als wenn ein Moderner in der komischen Oper eben Jeden in seiner Sprache und seiner ihm adäquaten musikalischen Weise sich äußern läßt. Es kommt hinzu, daß der Eindruck damals kein ungewöhnlicher war, denn die italienische Kunstmusik pflegte solche Beziehungen zu der äußeren Natur von jeher. Schon die Niederländer Jannequin, Gombert, der gern den Gesang der Vögel imitiert, Verdelot (Hasenjagd) u. A. stellen die weltliche Kunst gerade durch diese Mittel in Gegensatz zur kirchlichen Schreibweise[1][2].

Aus den eigentlich komischen Episoden hebe ich die Scene hervor, in der Tancia den Besso auslacht und abweist, dieser dem Ciapino Rache schwört und Bruscolo um seinen Beistand bittet (Anhang N IX). Der stotternde Dummkopf Besso ist uns aus der venetianischen Oper bekannt. Musikalisch weicht Melanis Behandlung dieser Scene nicht wesentlich von derjenigen der Venetianer ab. Geschickt ist die Unterredung Bessos mit Bruscolo eingeleitet. Tancia und Ciapino haben jenen allein gelassen, und während er noch seine Wut ausläßt, kommt Bruscolo auf die Scene, ein frisches Lied vor sich her trällernd: »Nimm mir Gut und Geld, so lange ich nur meinen Verstand habe, werde ich nicht Hungers sterben«, wiederum wie dasjenige Tancias aus einer achttaktigen Periode gebildet,

1) Winterfeldt, »Gabrieli«, II, S. 2.

2) Die italienische Frottole bekundet ihren volkstümlichen Charakter gleichfalls nicht selten durch allerdings ästhetisch bedenkliche Scherze, wenn sie das Miauen der Katze, das Zirpen der Cicade, das Rasseln der Ketten nachahmt. Schwartz, Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1886, S. 444.

mit dominantischem Schluß des Vordersatzes, in dessen volkstümliche Melodik und energische Rhythmik Besso sein *Te ne ne* hineinstottert.

Die Beschwörung des Teufels (Anhang N XI) bildet eine ergötzliche Parodie der in der venetianischen Oper damals (1657) entwickelten Form und beliebten Kolorierung der Unterweltsscenen. Ja, sie deutet direkt auf die 15. Scene des 1. Aktes in Cavallis *Giasone* von 1649. Der feierliche $^6/_4$Takt, die pathetische Deklamation der Singstimme, die schweren Bässe, die elementaren Dreiklangsharmonien, endlich die Zuziehung der Posaunen, deren Mitwirkung hier trotz des fehlenden Hinweises in der Partitur mit derselben Sicherheit anzunehmen ist, wie im *Giasone*[1]), alle diese musikalischen Hilfsmittel der Zeit, ausreichend, die Schauer der Unterwelt dem Hörer zu erschließen, sie sind hier angewendet, um dem dummen alten Narren Anselmo das Erscheinen des Teufels, des Herrn über die gewünschten Schätze, vorzugaukeln. Daß es sich aber doch nur um einen Scherz, um ein Manöver des schlauen Bruscolo handelt, ist durch die Tonart angedeutet. Die Beschwörungsscenen der ernsten Oper stehen in Moll, die des *Giasone* in *e*-moll, die unsrige aber in Dur und zwar in *g*. Parodistische Elemente sind der venetianischen Oper der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geläufig. Die Träger berühmter Namen des Altertums in lächerlichen Positionen vorzuführen, bildet eine starke Seite ihrer *Opera comica*[2]). Aber eine musikalische Parodie dieser Art, also eine Parodie einer Form der zeitgenössischen Oper selbst, ist mir bisher anderswo nicht begegnet.

Noch ein Blick auf die Ensemblesätze. Sie erscheinen weder in der Anlage und der Ausdehnung, noch in der Sorgfalt der Arbeit über diejenigen des Abattini in *Dal male il bene* herausgewachsen. Kunstvoll, wieder einen ostinaten Baß benutzend, ist das Ständchen, das Leander und seine Freunde der Isabella bringen (Anhang N VI). Aber gering an Anmut, läßt es die Wärme der Empfindung vermissen, welche der Gefeierten durch die Macht der Melodie zugeführt werden soll. Bemerkenswert an sich ist, daß jeder Akt mit einem Ensemble schließt. Die *Opera buffa* hat diese natürliche Steigerung der Mittel zum Schluß hin von der römischen Oper, wo der Chorsatz diese Funktion versah, übernommen. Der Chorsatz verschwindet in der Folge aus der *Opera seria*, aus Gründen, die Kretzschmar ganz richtig angegeben hat[3]). Man war des Madrigales und des betrachtenden Chores der Florentiner satt geworden, auch paßte er in seiner Würde nicht mehr in das bewegliche Gefüge der venetianischen Oper. Zwar ließ man ihn in die Handlung eingreifen, aber in so beschränktem Maße, daß ihm nicht viel mehr

---

1) Über die Bestimmung dieses Instrumentes in der Oper ausführlich im Kap. III.
2) Kretzschmar, Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1892, S. 7a. 3) A. a. O.

blieb, als dramatische Interjektionen, wie *all' armi*, *mori*, *viva*. Warum ersetzte ihn nicht das Ensemble der Solisten? Auch für die Beantwortung dieser Frage darf ich auf Kretzschmars Ausführungen verweisen. Die Ausbildung des Sologesanges abseits der Oper in der Kantate, vorzüglich durch Carissimi vorbereitet, bildet die fast ausschließliche Arbeit der Venetianer. Dem feinen Geschmack und geschärften Urteil ihres Publikums entging »keine Eigentümlichkeit im Ausdruck, keine neue Wendung im Sinne oder in der Form, und auch kein Versehen, keine Ungeschicklichkeit«. So ist die venetianische Periode in dieser Hinsicht eine Vorstufe der neapolitanischen Schule. Aber die *Opera buffa* bedurfte des Ensembles, sie konnte der Arie und der Bethätigung gesanglicher Künste nicht den gleichen Raum koncedieren, wollte sie nicht mit ihrer ureigentlichen Bestimmung in Konflikt geraten. Zwar geht auch sie, wo nur immer die Handlung Anhalt gewährt, in lyrische, schön geformte Einzelgesänge oder Duette über, doch mußte auch hier, entsprechend der hervorragenden Beteiligung der Personen des Volkes an der Handlung, das einfache Lied in bevorzugtere Stellung aufrücken. Die Höhepunkte nun, wie in der *Opera seria*, in eine Arie zu legen, hätte den Schwerpunkt des Genres verschoben. So blieb nur, da hier der Chor von vornherein nicht in Betracht kam, das Ensemble der Solisten, um einen wirksamen Abschluß zu erzielen. Das Finale des 2. Aktes (Anhang N X) ist Handlung selbst. Lisa wird von Flavio aus dem Trubel seines Festes entführt. Auf die Ähnlichkeit der Situation in Mozarts *Don Giovanni* habe ich bereits hingewiesen. Mit dem Aufschrei der Lisa *Ah traditore* schließt der Akt. Als Abschluß des Ganzen (Anhang N XII) vereinigen sich die Liebespaare Isabella und Leander, Lisa und Flavio zu einem mit Continuo gesetzten Quartett im lustigen, munteren *d*-dur; madrigaleskisch in schlichten Harmonien beginnend, geht es bald in einen fugierten Satz über, der dem Aufbau der Fuge so nahe kommt, wie kein anderer mir bekannter Vokalsatz der Zeit.

Die Grundlagen der *Opera buffa* waren in den geschilderten Werken gelegt. Wie stets, hat sich auch hier der Formensinn der Italiener glänzend bethätigt. Er schuf die ihr adäquaten Gebilde sofort mit einer erstaunlichen Findigkeit, mit einer fast divinatorischen Inspiration, im Secco-Recitativ, im Liede und im Ensemblegesang. Wie sie auf dieser Grundlage weiter ausgebaut wurde, muß einer Fortsetzung des Werkes überlassen bleiben.

III.

Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert.

Lavoix hat uns im ersten Kapitel des zweiten Teiles seiner *Histoire de l'instrumentation* nachgewiesen, daß Gesang und Instrumentenspiel bereits im 16. Jahrhundert Verbindungen eingegangen sind. Von einem der Behandlung der Gesangsstimmen gegensätzlichen, der Natur der angewandten Instrumente angepaßten Satz konnte zunächst noch keine Rede sein. Man vermochte nur durch die Beifügung des instrumentalen Klanges die Intonation zu sichern und dem Ensemble ein lebhafteres und prächtigeres Kolorit zu verleihen. Kennern und Freunden der a capella-Musik dürfte es nicht entgangen sein, daß sich nicht nur der hoch entwickelten, auf der Menschenstimme ruhenden Satzweise die bisher zu künstlerischen Zwecken dieser Art kaum verwendeten und in anderem Sinne gehandhabten Instrumente so nicht anpassen konnten, sondern daß durch diese instrumentale Beigabe der Eigenart der reinen Gesangsmusik Abbruch geschah. Äußerten sich doch noch im 17. Jahrhundert, lange nach der Einführung des Generalbasses, Stimmen für eine Trennung des mehrstimmigen Gesanges vom Instrumentenspiel. So sagt Lodovico Cenci in der Vorrede zu der *Partitura de' Madrigali* (Roma, 1647): *non vi ci dò il Basso continuo, perche l'Armonia delle sole voci humane a mio giuditio è molto più delicata della mischiata con le instrumentali*[1]. Die Verquickung beider Elemente blieb denn auch bis in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts die Ausnahme[2].

Die erste Nachricht für eine künstlerische Verwendung der Instrumente im Madrigal liegt für das Jahr 1548 vor, in welchem nachstehendes, von Vogel[3]) verzeichnetes Werk erschien:

Cimello, Gioventhom | *libro primo de Canti à quatro voci* | *Sopra Madriali* (!) *e altre Rime con li* | *Nomi delle loro authori volgari e con le più necessarie osservanze instromentali e più convenevoli avvertenze* | *De toni accio si possano anchora Sonare* | *e Cantare insieme etc.*

---

1) Vgl. Vogel, Gedruckte weltliche Vokalmusik, I, S. 159.

2) Ich sehe hier von dem gelegentlichen oder erwünschten Ersatz einer oder mehrerer Stimmen durch Instrumente ab, den das Madrigal und deutsche Lied von jeher liebte. Ist doch die Führung einer Stimme nicht selten so geartet, daß eine instrumentale Ausführung als beabsichtigt erscheint. Man vergleiche beispielsweise Senfl's *Mir ist ein roth Goldfingerlein* in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. III.

3) A. a. O., I, S. 172.

Wo es galt, den Festen großer Herren durch Kraft und Glanz des Tonstückes ein prächtigeres und feierlicheres Gepräge zu verleihen, gesellte sich die Instrumentalmusik schon zeitiger den Chören bei. Die Vermählung des ersten Großherzogs von Toscana, Cosimo I. Medici, mit Eleonora von Toledo wurde 1539 durch ein Ballett im Madrigalstil gefeiert, dessen großer Aufwand an chorischen und instrumentalen Mitteln der Tragweite des Ereignisses Ausdruck geben sollte. Über andere Veranstaltungen dieser Art hat Lavoix in dem bereits angezogenen Werke ausführlich berichtet. Eine wirklich künstlerische Wirkung beabsichtigten sie nicht, und somit haben sie für unsern Gegenstand nur unter dem Gesichtspunkt Bedeutung, daß sie dazu beigetragen haben, den Klangsinn der Hörer gegen den einfachen Vokalsatz unempfänglicher zu machen, ihn mit dem reicheren Kolorit jener Mischung zu verwöhnen.

Der venetianische Meister Andrea Gabrieli erstrebt zuerst auf diesem Wege eine rein künstlerische Wirkung. Hier zeigte es sich, wie die venetianische Kunst geneigt war, durch Steigerung der Mittel in farbenprächtigstem Gewande zu erscheinen. Giovanni Gabrieli gab die Concerti seines Oheims mit den eignen im Jahre 1587 heraus[1]). Damals hatte sich die orchestrale Accidenz bereits eingebürgert, denn der Herausgeber sagt: *Haveva esso ridotto a compita perfetione varij bellissimi Concerti, Dialoghi e altre Musiche, proportionate à Voci e Stromenti, come hoggidi s'usa nelle principali Chiese de Principi e nelle Academie Illustri etc.* Andrea Gabrieli hatte ja schon 1583 die *Psalmi Davidici* für Menschenstimmen und Instrumente geschrieben[2]).

Wie geartet diese orchestrale Benutzung, an welchen Stellen beide Elemente zusammentraten, wo sie sich schieden, darüber geben die venetianischen Altmeister keine Auskunft. Winterfeld beruft sich auf Praetorius' *Syntagma musicum*, dessen System auf dem Zusammenwirken gleichartiger Instrumente, zu Chören vereinigt, beruht. Man baute bekanntlich die Mehrzahl der Instrumente in allen Tonlagen. Seltener scheint Praetorius verschiedene Geschlechter vereinigt zu haben. Gleichwohl war ihm der Vorzug dieser Mischung nicht unbekannt, da er berichtet, er habe die siebenstimmige Motette des Jaches de Werth »mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Cythern, vier Clavicembeln und Spinetten, sieben Violen da gamba, zwei Querflöten, zwei Knaben, einem Altisten und einer großen Baß-Geigen ohne Orgel oder Regal musiciren lassen«. Wir werden erfahren, daß die chorische Verwendung einer in jedem Fall nach dem Charakter des Stückes bestimmten Mischung in Italien bereits im 16. Jahrhundert hat weichen müssen.

Zahlreiche theoretische und praktische Werke desselben Jahrhunderts

1) Vgl. Vogel, a. a. O., I, S. 252.

2) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter, II, S. 98.

überliefern uns die Gepflogenheit, eine Stimme des mehrstimmigen Satzes, den Cantus, zu diminuieren, also die größeren Notenwerte in Passaggien und Verzierungen zu zerlegen. Bovicelli[1]) giebt neben ausführlichen theoretischen Anweisungen auch ihre Nutzanwendung in einer Reihe weltlicher und geistlicher Stücke[2]). Mit der Aufhebung der Gleichberechtigung der Stimmen mußte die kolorierte Stimme zum Träger des Melos, die anderen zu Begleitstimmen werden. Der Schritt zur Überlassung der untergeordneten Stimmen an Instrumente lag um so näher, als man ja von jeher die eine oder die andere instrumental auszuführen gewohnt war. Der Diskant zweier Madrigale zu der Commedia, die gelegentlich der Hochzeit von Cosimo Medici und Leonore von Toledo 1539[3]) in Scene ging, wurde gesungen, die anderen Stimmen in dem einen von einem *gravicembalo con organetti e con varii registri*, in dem anderen von einem *Violone* gespielt[4]). Aber erst für das letzte Jahrzehnt vermag ich die Vereinigung mehrerer Instrumente als Begleitung einer führenden Stimme nachzuweisen. Von nun an bewegte sich die Zusammensetzung instrumentaler und vokaler Mittel in zwei Richtungen. Einmal verharrte sie zunächst noch in der älteren Behandlungsweise, die Stimmen zu verdoppeln, also kolorierend zu wirken; dann aber erhebt sie sich bereits zu einer wirklichen Begleitung.

Durch die Vorrede zu den *Intermedii et Concerti | fatti per la Commedia rappresentata in | Firenze | Nelle Nozze del Serenissimo | Don Ferdinando Medici | e Madama Christiana di Lorena | Gran Ducha di Toscana* des Christofano Malvezzi, gedruckt zu Venedig 1591[5]), sind wir über die Zusammensetzung und Behandlung des instrumentalen Körpers unterrichtet. Die orchestrale Kolorierung wollte überall dem besondern Inhalt des Madrigals gerecht werden. Jedesmal und für jeden Gesang wurde der Klangeffekt sorgsam erwogen und bestimmt. Es gab noch kein aus bestimmten Instrumenten gefügtes Ensemble, aus dem sich für gewisse Ausnahmen Gruppen auslösten, wie die Tonsprache des späteren auf dem Streichquartett und Clavicembalo ruhenden Orchesters andere Instrumente allein zur Schilderung besonderer Affekte erklingen ließ. Nur die Grundlage ist bereits ein Tasten-Instrument. Der Baß wurde durchweg von drei *Organi di legno* ausgeführt, kleinen Orgeln

---

1) Bovicelli, Giov. Battista, *Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti Passeggiati di ... Musico nel Duomo di Milano, in Venetia appr. Giac. Vincenti* 1594 (Exemplar in Berlin, Bibl. des Gymn. zum grauen Kloster).

2) Vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften für Musikgesch. XXIII, 1891; und meine »Ital. Gesangsmethode des 17. Jahrh.«, Anhang, S. 20 ff.

3) Vgl. Vogel, a. a. O., II, S. 382 über Titel und Inhalt des Werkes.

4) Vgl. auch Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Musik-Beilage Nr. 38.

5) Vgl. Vogel, a. a. O., I, S. 382 ff.

mit Flötenstimmen, eine derselben ging in der tieferen Oktave (*e una all' ottava più bassa*). Mit ihnen traten die verschiedensten Instrumente in den mannigfaltigsten Kombinationen zusammen. Am schlichtesten gestaltet ist die Begleitung der Einzelstimmen (in zwei Fällen oblag sie sogar ganz wie bei den Intermedien von 1539 nur einem Instrument, hier dem Chitarrone). Sie bestand aus einem *Leuto grosso*, einer Baßlaute, und zwei Chitarronen, tiefen Lauten-Instrumenten, die als Abart der Theorbe vielfach in diesem Sinne Verwendung fanden[1]). Zuweilen ersetzte eine *Lira arciviolata*, ein tiefes Streichinstrument, einen der Chitarronen[2]). Trotz der ausdrücklichen Versicherung in der Vorrede, die Orgeln hätten in allen *concerti* gespielt, ist nicht anzunehmen, daß sie auch hier mitwirkten. Die genannten Instrumente genügten vollauf. Auch erwähnt ihrer die specielle Anführung, welche im neunten Stimmheft steht, nicht.

Der Begleitung der Einzelstimme am nächsten steht die instrumentale Kolorierung der dreistimmigen Tanzlieder, welche die berühmten Sängerinnen Vittoria Archilei, Lucia und Margherita Caccini sangen, tanzten und mit einer spanischen und neapolitanischen Chitarrina sowie einem *Cembalino adornato di sonagli d'argento* accompagnierten. Unter diesem mit Silberglöckchen geschmückten Cembalino darf man sich eines jener kleinen tragbaren Cembali vorstellen, die neben den großen, auf Füßen ruhenden in Gebrauch waren.

In dem vierstimmigen *Misero habitator* des Gio. Bardi, von vier Solostimmen gesungen, vereinigten sich vier Posaunen und vier Violen, also in jeder Stimme je eines dieser Instrumente, und eine Lira, welche den Orgel-Baß verstärkte. Nur hier sind Posaunen angewendet. Das Gedicht spricht von den Schrecken der Unterwelt: *Misero habitator del cielo Averno — Giù nel dolente regno — Null' altro scenderà ch'invidia e sdegno etc.* Die symbolische Beziehung des Posaunenklanges zu ernster Feierlichkeit war bereits lebendig. Sie besteht auch im 17. Jahrhundert fort, und Monteverdi, Cavalli und Cesti nehmen Zinken und Posaunen, wo sie uns in die Unterwelt einführen.

In dem fünfstimmigen *E noi con questa* traten zu den Stimmen einmal die oben für die Begleitung der Einzelstimme genannten Lauten und Chitarronen, dann eine Baß- und Tenor-Viola, beide *a braccio* gespielt, da das tiefste Streichinstrument als *sotto Basso di Viola* figuriert, endlich ein *piccolo*, vielleicht eine Flöte, die mit dem Cantus ging, und eine Harfe.

Die Besetzung der anderen Madrigale ähnelt den geschilderten. Sie

1) Vgl. Fleischer, Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente, Berlin 1892, S. 62 ff.

2) Vgl. Fleischer, a. a. O., S. 79 und Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente, S. 248 ff.

wurde aber jedesmal, wenn auch leicht, modificiert. So wird für das erste Intermedium der sonst nicht gewünschte tiefste Baß (*sotto Basso*), eine Gambe in Violenform, verlangt und für das dritte zwölfstimmige Intermedium *Combattimento di Apolline col serpente* des Luca Marenzio[1]): Harfen, Lauten, Liren, Baß-Violen, Baß-Tromben, Zinken und ein Violino. Die Violine findet sonst nur in den Sinfonien Verwendung. Hier trat der gesamte Apparat in Wirksamkeit. So war die dem ersten Madrigal angefügte Sinfonia folgendermaßen besetzt: 6 Lauten, und zwar 3 große und 3 kleinere, eine Baß- und 3 Tenor-Violen, 4 Posaunen, 1 Zinken (*Cornetto*), 1 *Salterio*[2]), 1 *Cetera* (Zither), 1 *Mandola* und 1 ganz hohe Viola (*Sopranino di Viola*).

Das begleitende, die Stimmen stützende Orchester bestand aus folgenden Instrumenten:

1) Akkord-Instrumente: 3 *Organi di legno*, 1 *organo di pivetti* (?)
2) Saiten-Instrumente: Chitarrone, spanische und neapolitanische Chitarrina, kleiner Chitarrone, Cembalino, Diskant-, Tenor-, Baß-Viola da braccio, Viola da gamba (*sotto Basso di Viola*), Lira, die beiden in Italien gebräuchlichen Formen als *Lira arciviolata*, große Laute und als kleine Lira[3]), endlich Lauten und Harfen.
3) Blas-Instrumente: Trombonen in verschiedenen Größen und ein Piccolo (hohe Schnabelflöte).

Im vollen Orchester der Sinfonien traten zu den Saiten-Instrumenten: Guitarren, eine Violine, eine *Viola bastarda*[4]), Salterio, Zither, Mandola, zu den Blas-Instrumenten: Zinken und eine Querflöte (*Traversa*).

Nicht minder reich gestaltet ist die Kombination, die Hercole Bottrigari[5]) mitteilt: *un Clavicembalo grande, e una Spinetta grande, tre Lauti di varie forme, un gran' quantità di Viole, e un' altra di tromboni, due Cornetti, un diritto e uno torto, due Ribechini, e aliquanti flauti grossi, diritti e traversi, una Arpa doppia e una lira.* Der Ribechino ist in der Form sowohl von der Viola als der Poche unterschieden[6]). Ursprünglich ein tiefes Saiten-Instrument, entwickelt es sich erst später zum Diskant[7]).

Die Symptome der nahenden Umgestaltung sind es, die Malvezzis Intermedien bedeutungsvoll erscheinen lassen. Man ist des Madrigal-

1) Text von Rinuccini.

2) Nach Fleischer, a. a. O., S. 44, ein hackebrett-artiges Instrument.

3) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 248 ff.

4) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 281; dort findet sich auch Praetorius' Beschreibung des Instruments.

5) H. Bottrigari, *Il Desiderio, overo di concerti di varij Stromenti musicali dialogo di Alemanno Benelli, nella ristampa del Ill. Sig. Cavaliere H. B. etc. Venetia 1594* (*ristampa in Bologna*).

6) Vgl. Fleischer, a. a. O., S. 76. 7) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 39 ff.

Gesanges a capella überdrüssig, man sucht ihn mit den reichsten instrumentalen Klangwirkungen aufzufärben. Auch über die Begleitung der Einzelstimme mit dem Chitarrone oder der Laute sucht man hinaus zu kommen und verteilt die Mittel- und Baßstimmen an eine Mehrzahl von Instrumenten. So stellt sich das Madrigal *a voce sola* zum ersten Mal zum Wettbewerb mit der älteren Kunst, und zwar mit den berühmtesten Vertretern Peri und Cavalieri neben Antonio Archilei und Christofano Malvezzi. Noch erscheint freilich die Oberstimme mehr als das Resultat der gesamten Harmoniefolge. In der Partitur erweist sie sich noch als integrierender, gleichwertiger Teil des Stimmgefüges. Aber um sie von den anderen zu emancipieren, sie glänzender und selbständiger zu gestalten, wird sie diminuiert, in Passaggien und Verzierungen aufgelöst und gesondert im Stimmheft des Cantus aufgeschrieben. Die Bemerkung Malvezzis: *Questo Madrigale* (*Godi turba mortal*) *fu cantato da* Honofrio Gualfreducci »*vagamente*« *sopra un chitarrone* deutet bereits auf jene Freiheit der Ausführung, auf welche die Meister des *stilo nuovo* so großes Gewicht legen. Die Madrigale *Godi coppia reale* und *Dalle più alte sfere*[1]) teile ich im Anhang O I A und B mit.

Noch dasselbe Jahrzehnt sieht den Ausbau dieser Neuerung. Der Basso continuo ersetzt die Notierung realer Stimmen, der Cantus wird freier, unabhängiger gestaltet, immer mehr der Eigenschaft eines Gliedes eines aus gleichberechtigten Stimmen zusammengesetzten Satzes entkleidet, die schwerfälligen, schwer sanglichen Passaggien, die ihm bisher nur scheinbar das Ansehen der Führung gaben, durch einfachere, melodisch gestaltete Tonformeln ersetzt, die dem Gehalt des Gedichtes näher zu kommen strebten. So waren auch dem Instrumentenspiel neue Bahnen gewiesen. Mit dem Einzelgesang entsteht die orchestrale Begleitung zu gleicher Zeit. Zum ersten Mal tritt neben der rein koloristischen Aufgabe diejenige einer begleitenden, die Gesangsstimme stützenden. Das musikalische Drama, auf diese unzulänglichen Mittel gestützt, übernimmt beide Arten des Instrumentenspiels, das lediglich koloristische im Chorsatz, das selbständig begleitende im Sologesang.

Mit der Inauguration des musikdramatischen Lebens sollte sich die orchestrale Behandlung des begleitenden Instrumentalkörpers von der

1 Ohne die kolorierte Stimme abgedruckt bei Kiesewetter, a. a. O. Nach dem Ritornell finden sich folgende Worte: *Questo madrigale cantò sola* Vittoria, *moglie* d'Antonio Archilei, *che gratissimi serrono il Serenissimo Gran Duca sonando Ella uno Leuto grosso accompagnato da due Chitarroni, sonati uno dal detto suo marito e l'altro da* Antonio Naldi *anche esso servitore stipendiato della medesima Altezza e gareggiò, la dolcezza del suono e del canto con la vaghezza della Musica, laquale è di* Antonio Archilei.

begleiteten Kammermusik und Kirchenmusik nur sehr allmählich loslösen. Die ersten Versuche des *stilo rappresentativo* fußen noch auf den Erfahrungen, die man mit der Kolorierung des a capella-Gesanges und der Umschmelzung des mehrstimmigen Madrigals in ein begleitetes Gesangsstück gesammelt hatte. Erst Monteverdis *Orfeo* bedeutet ein zielbewußtes Hinausgehen über sie. Die Lektüre der die ersten dramatischen Versuche begleitenden Vorreden läßt unschwer erkennen, daß die vornehmste Bemühung auf die Ausarbeitung und Ausführung des gesanglich-deklamatorischen Teiles und auf die scenische Wiedergabe in weit höherem Grade gerichtet war, als auf die klanglich-instrumentale Gestaltung. Wesentliche Hindernisse bereitet der Forschung in dieser Hinsicht die gerade in jene Zeit fallende Einführung des Basso continuo, die eine unvollständige auf die Gesangsstimme und die meist unbezifferten Bässe beschränkte Niederschrift zur Folge hatte. Wie die *Commedia dell' arte* den Berufs-Schauspielern nur ein Scenarium gab, das auszufüllen ihre besondere Kunst vorstellte, so beschränkte sich der Opernkomponist auf jene gekürzte, stenographische Notierung, für deren Ergänzung er auf die im Improvisieren geschulten Sänger und Spieler rechnen konnte[1]. Nur die Singstimme wurde bis auf gewisse Zuthaten ausgeschrieben, jedenfalls bot sie dem geübten Sänger hinreichenden Anhalt zu einer stilgerechten Behandlung. Die Begleitung dagegen wird auf ein System zusammengezogen und nur bei den Kadenzen durch übergesetzte Zahlen harmonisch erläutert. Wir wissen aus Caccinis *Nuove musiche*, aus Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo*, aus Peris *Euridice*, endlich aus Agazzaris *Del sonare sopra'l Basso con tutti li strumenti e del uso loro nel concerto*, *Venetia 1608*, daß der Continuo sich durch Hinzufügung von Mittelstimmen zu einer fortlaufenden harmonischen Grundlage zu erweitern hatte, auch dort, wo Zahlen eine Vervollständigung nicht andeuten. Die mitgeteilten Madrigale dürften auch für die Zeit nach der Reform lehren, wie die Behandlung des Satzes erfolgte.

Winterfeld schloß aus der rhythmisch freien Behandlung des deklamatorischen Gesanges, auf die überall Gewicht gelegt wird, daß die Ausführung des Continuo lediglich einem Akkord-Instrument oblag. Diese Ansicht ist durch neuere Arbeiten widerlegt. Einmal gesellten sich dem Akkord-Instrument Theorben, Lauten auch Gamben hinzu, an vielen Stellen gestaltete sich sogar die schlichte akkordische Begleitung zu einem künstlichen Gewebe, das von einer Reihe von Instrumenten auf Grundlage einer für die Aufführung besonders gefertigten Intavolatur ausgeführt wurde. Ich darf mich hier mit einem Hinweis auf meinen Aufsatz »die In-

1. Vgl. meine »Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, S. 107 ff. sowie Fr. Chrysander, Lodovico Zacconi, in der Vierteljahrsschrift für Musikw., 1892, S. 371 ff. und Seiffert-Fleischer, Geschichte der Klaviermusik, S. 29.

strumentalbegleitung der italienischen Musikdramen im 17. Jahrhundert«[1]), begnügen. Die Veränderungen und Diminutionen, welche die Spieler, gleichwie die Sänger, reichlich anbrachten, konnten nur auf Grund einer jedem Spieler vorliegenden, den Baß mit umfassenden Stimme gewagt werden. Nur in diesem Rahmen bewegte sich die Phantasie des Ausführenden frei.

Meine dort ausführlich begründete Ansicht hat durch die Auffindung der Instrumenten-Stimmen zu einigen Opern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Bestätigung gefunden. In der Bibliothek Barberini zu Rom fand ich Partitur und Stimmen folgender Opern im Manuskript:

1) Commedia in musica, intitolata: *Fidalba ed Oreste* (Sign. XLVII 101).
2) *Irene e Floro*, Commedia, con instrumenti (Sign. XLVII 84/88).
3) Commedia in musica intitolata: *Dorinda e Silvio*, a cui sono unite le parti instrumentali (Sig. XLVII 96/97).
4) Commedia *Dalla Padella alla Bragia* . . . delle Nozze della Signora Constanza Barberini con il Duca di S. Marco . . . 168 . . . Poesia del Signor Abbate Contini, Musica del Signor Angelo Olivieri.

Die Autoren von 1—3 sind unbekannt, über Contini und Angelo Olivieri konnte ich Zuverlässiges nicht ermitteln. Fétis kennt nur Giuseppe Olivieri und seinen Nachfolger am Lateran Antonio Olivieri. Der Partitur, welche den Continuo sowie die vokalen und instrumentalen Stimmen enthält, liegt nun bei: der *Concertino*, die Stimme des Akkord-Instrumentes, des Clavicembalo. Er umfaßt neben dem Continuo die anderen Stimmen nur in so weit, als das zur Ausgestaltung der Begleitung notwendig war. Wenn beispielsweise zwei Violinen und eine Tromba konzertieren, so fehlt die letztere. Auch die Gesangsstimme ist zuweilen nur im Einsatz nach dem Ritornell durch das erste Textwort angedeutet. Von den einzelnen Instrumenten-Stimmen fand ich nur diejenigen der Streicher, nämlich der Violinen, der Viola, und des Baß-Violone, der stets mit dem Continuo geht. Für unsern Gegenstand nun ist von Bedeutung, daß diese Stimmen sämtlich, natürlich mit Ausnahme derjenigen des Baß-Violone, den Continuo mit anführen. Sie enthalten also zwei Systeme. Die Erklärung ist oben gegeben worden; um den Spielern die Freiheit des Diminuierens zu wahren, mußte ihnen die harmonische Folge durch den Baß gegeben sein. Ohne ihn wären sie an die peinliche Wiedergabe des Niedergeschriebenen gebunden gewesen. Der Schluß auf die musikalische Inscenierung der älteren Opern ist nicht von der Hand zu weisen. Der Tonsetzer schrieb die Partitur nur gerade so weit nieder, daß der Zusammenhang und der Verlauf des Ganzen zu übersehen war, also ohne

1) Monatshefte für Musikgeschichte, 1895.

die Bässe zu beziffern und die Beteiligung des Orchesters zu detaillieren. Selbst Monteverdi giebt zwar im *Orfeo* an, welche Instrumente in Thätigkeit treten, ohne ihnen aber durchweg eigene Systeme anzuweisen. Nur vereinzelt im *Ballo delle ingrate* und im *Combattimento di Tancredi e Clorinda* erhalten die vier Streich-Instrumente eigene Systeme. Für den *Orfeo* geschah mithin die Verteilung der Instrumenten-Stimmen noch ganz wie bei Caccini's und Peri's Opern, nämlich durch Herstellung einer Intavolatur, aus der die einzelnen Stimmen ausgefertigt wurden. Agazzari erzählt uns, warum die Meister ihre Partituren nicht in der Form ihrer Ausführung niederschrieben. Sie scheuten die große Mühe und bedachten die größere Kostspieligkeit des Druckes einer vollständigen Partitur[1]). Nachdem wir diese Grundlagen gewonnen, können wir an die Betrachtung der orchestralen Entwickelung herantreten.

Die vorzüglichsten Quellen bieten uns die Vorreden der ersten gedruckten Opern. Nur Caccini läßt uns hier im Stich, so ausführlich er sich über die anderen Faktoren seiner neuen Kunst ausläßt. Ein vollständiges Bild geben uns aber selbst die Mitteilsameren nicht, weder Peri in der Vorrede zur *Euridice* noch Giudotti in der von ihm besorgten Ausgabe der *Rappresentazione di anima e di corpo* des Cavaliere. Wir sind auf folgende Thatsachen beschränkt: Das Orchester nahm nach Giudotti anfangs seine Aufstellung hinter dem Vorhang der Scene (*dietro le tele della scena*[2]). Seine Stärke sei bedingt durch die Größe des Saales, also von Fall zu Fall zu bestimmen. Die Zusammensetzung, die klangliche Mischung richte sich *all' effetto del recitante*. Das Akkord-Instrument bildet auch hier die Grundlage, also das Clavicembalo alternierend mit der Orgel. Mit ihnen gehen andere Instrumente mannigfache Kombinationen ein, mit dem Clavicembalo die *Lira doppia*, der *Chitarrone* oder *Tiorbe* (sic!), ganz wie in der Begleitung des von einer Stimme gesungenen Madrigals, mit dem *Organo soave* (wohl gleichbedeutend mit *Organo di legno*) zwei Flöten, »*flauti overo due tibie all' antica che noi chiamiamo Sordelline*«. Tritt in der *Rappresentazione* das »Vergnügen« mit zwei Genossinnen auf, so spielen sie wie die drei berühmten Sängerinnen bei der Medicäischen Hochzeit des Jahres 1591 einen *Chitarrone*, eine *Chitarina alla Spagnuola*, und ein »*Cimballetto con sonagline alla Spagnuola.*« Unter dem zuletzt genannten Instrumente dürfte eine Abart jener in zahlreichen Formen verbreiteten Portativ-Cembali gemeint sein[3]).

In den Sinfonien und Ritornellen sollten die genannten Instrumente

---

1) Ähnlich Ottavio Durante in den *Arie devote* von 1608: *Havendo havuto mira alla facilità come anche alla sminuire in parte la fatiga dell' intagliatore etc.*

2) Vgl. Vogel, a. a. O., I, S. 151.

3) Vgl. Carl Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, in Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1892, S. 103.

zusammen erklingen, und, um den Glanz der höchsten Stimme zu erhöhen, noch eine Violine (nicht Diskant-Viola!) mitspielen. Peris Aufzählung der in der *Euridice* verwendeten Instrumente ist nicht vollständig, wie Ambros[1]) irrtümlich behauptet. Er hebt nur das Gravicembalo, die Lira grande, und die große Laute als besonders thätig hervor. Daß auch Flöten mitspielten, ergiebt sich aus dem in der Vorrede erwähnten »*Triflauto*«, einem Phantasie-Instrument. In Wirklichkeit bliesen drei Diskant-Flöten, für welche die Partitur an dieser Stelle drei Systeme aufweist[2]).

Wenn die Historie Monteverdi als den großen Organisator des Orchesters zu nennen und seinen *Orfeo* als den Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung hinzustellen beliebt[3]), so ist das nur bedingt zuzugeben. Die Behandlung des Orchesters in dieser Oper ist das Experiment eines genialen, nach neuen Ausdrucksmitteln ausschauenden Geistes und doch gleichzeitig die letzte, groß gedachte Entfaltung des alten Instrumentenspiels, der Abschluß und Gipfelpunkt der älteren Entwicklungs-Phase, nicht aber der Ausgang zu einer neuen Gestaltung. Denn Monteverdi hat in seinen späteren Werken, soweit sie uns erhalten sind, nie wieder auf die hier vorherrschende Form der Instrumentation zurückgegriffen. Vielmehr besteht sein Verdienst in der Vereinfachung der Zusammensetzung, in der Entfernung der im Zusammenklange für unbrauchbar erkannten älteren Instrumente, in der Einführung der in der Violinform gebauten Gattung der Streichinstrumente als Ersatz für die Violen, endlich in der Vervollkommnung des Satzes in musikalisch-technischer Hinsicht als einer Kombination von vier realen Stimmen. Er hat sich somit wirklich das größte Verdienst um die Entfaltung des orchestralen Orchesterspiels erworben. Nicht der *Orfeo* aber ist es, in dem er neue Bahnen betrat — hier schloß er endgültig mit der älteren Kunst ab —, sondern seine kleineren Werke, der *Ballo delle ingrate* und der *Combattimento di Tancredi e Clorinda* bezeichnen den Wendepunkt seines Schaffens.

Die instrumentalen Mittel des *Orfeo* sind im wesentlichen keine anderen, als diejenigen, denen wir bereits begegnet sind. Nur sind sie, weil dem musikliebenden Herzog Vincenz von Mantua, an dessen Hofe er 1607 zur Aufführung gelangte, die reichsten Mittel zur Verfügung standen, gesteigerte und vereinigen wohl alle Kombinationen, denen wir bisher begegnet sind. Der *Orfeo* gewährt uns wie kein anderes Werk der Zeit einen Einblick in die Behandlung des Orchesters, einmal weil hier die sonst wohl gebotene Rücksicht auf beschränkte Mittel hinweg fiel, dann

1) Geschichte der Musik IV, S. 272.

2) Peris *Euridice* ist in einem sehr mittelmäßigen Neudruck erschienen: Edizione Privilegiata G. G. Guidi, Firenze 1863.

3) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter, II, S. 111.

aber weil diese Partitur im Gegensatz zu den übrigen ihrer Zeit in der Bestimmung des Zusammenklanges genauer ist. Dem größten Teil der auf dem zweiten Blatt aufgezählten Instrumente sind wir bereits begegnet. Als Akkord-Instrumente sind zwei »*Gravicembani*« (soviel als Clavicembali), zwei *Organi di legno*, sowie ein Regal (in der Partitur selbst ist von »*Regali*« die Rede), eine kleine Orgel mit Zungenstimmen, benutzt. Als bassierende Instrumente unterstützen den Continuo: zwei *Contrabassi di Viola*, zweifellos Kontrabässe in unserem Sinne, also in Violinform gebaut, wie sie damals in Italien gebräuchlich waren, drei Baßgamben, also Viola-Bäße in der alten Gambenform, endlich zwei Chitarronen. Die Teorba fehlt in diesem Chor. Das Streicher-Ensemble setzt sich zusammen neben den genannten Baß-Instrumenten aus zwei *Violini alla Francese* und 10 *Viole da brazzo* (sic!). Rühlmann[1]) vermutet, daß mit Violini alla Francese Pochen, Pocchetten gemeint seien, nicht Violinen, an die man denken könnte. Hätte er die Partitur genauer eingesehen, so hätte er die Bestätigung seiner Vermutung darin gefunden, daß an mehreren Stellen *Violini ordinarij*, deren das Verzeichnis nicht gedenkt, gefordert werden[2]), offenbar in beabsichtigtem Gegensatze zu den kurz vorher vorgeschriebenen *Violini piccoli alla Francese.* Das Verzeichnis ist also auch hier unvollständig.

Die Verwendung von Violinen neben Pocchetten ist sicher. Die 10 Viole da brazzo stellen ein in sich vollständiges Quartett dar: Diskant-, Alt-, beziehungsweise Tenor- und Baß-Violen da braccio. Die Diskant-Violen gingen zuweilen unison mit den Violinen, doch erhalten sie auch selbständige Systeme, gleichwie die Baß-Viola da braccio vom Continuo und dem Baß-Violone, beziehungsweise der Baß-Gambe[3]) vielfach getrennt geführt ist. Wir dürfen uns die Behandlung des Streichkörpers derjenigen im *Ballo delle ingrate* des Jahres 1607 analog denken. Dort werden fünf Armgeigen neben dem Clavicembalo und dem Chitarrone gewünscht, nach Bedürfnis seien sie zu verdoppeln. (*Li quali strumenti si raddopiano secondo il bisogno della grandezza del loco, in cui si devisi rappresentare.*) Die gedruckten Stimmbücher zu den *Madrigali guerrieri et amorosi*, welche den *Combattimento di Tancredi e Clorinda* enthalten — das Stück wurde 1624 in Venedig im Hause des Girolamo Mocenigo erstmalig aufgeführt[4]) — weisen fünf Instrumenten-Stimmen auf. Die Diskant-Viola beziehungsweise die Violine ist im *C*-Schlüssel der ersten Linie, die Alt-Viola in demjenigen der dritten, die Tenor-Viola in demjenigen der vierten Linie, die Baß-Viola im *F*-Schlüssel

1) Geschichte der Bogeninstrumente, S. 65.

2) Vgl. Akt II auf S. 252 der Ausgabe der Gesellschaft für Musikforschung.

3) Vgl. über diese tiefste Armgeige Rühlmann, a. a. O., S. 246.

4) Vgl. Vogel, Claudio Monteverdi, Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1887, S. 379.

notiert. Unter dieser Baß-Viola ist eine Armgeige zu verstehen (denn es ist in der Vorrede ausdrücklich von Violen da braccio die Rede), also ein Instrument, das tiefer reichte als die Alt- beziehungsweise Tenor-Viola. Auch im *Orfeo* ist dieses Instrument von der Kniegeige unterschieden. In dem Ritornell des II. Aktes, das dem Duett des Hirten *In questo prato* vorangeht, ferner in der Arie des Orfeo im III. Akt[1]) ist ausdrücklich ein Basso di Viola da braccio vorgeschrieben. Der Umfang ist *G*—*d*¹. An andern Stellen, wie im III. Akt bei dem Gesang *Sol tu, nobile Deo*, und in der Sinfonie vor dem Gesang des Orfeo *Ei dorme*[2]) soll dagegen ein Contrabasso di Viola da gamba spielen. Der Chor der Armgeigen vertritt also alle Stimmgattungen. Die Diskant-Viola, welche bald fast ganz von ihrer siegreichen Nebenbuhlerin, der Violine, verdrängt werden sollte, bleibt im *Orfeo* noch neben ihr thätig. Sie wird bald im *C*-Schlüssel der ersten Linie, bald im *G*-Schlüssel der zweiten Linie notiert.

Der Chor der Bläser besteht aus zwei Gruppen, dem Clarino, drei Tromben, sowie vier Tromboni und dem Zinken (*Cornetto*) einerseits, den Flöten andrerseits. Der Begriff des Clarino als einer hohen Trompete ist bekannt. Die anderen Trompeten verfügten über eine Dämpfungs-Vorrichtung (*Trombe sordine*). Sie sind in *C* notiert und standen in diesem Ton. Wollte man sie dämpfen, so mußte um einen Ton höher, also in *D*, intoniert werden. Eichborn[3]) giebt *D* als Hauptstimmung an und beruft sich auf Praetorius, der berichtet: »vor wenigen Jahren hat man sie . . . . in der Mensur verlängert, oder aber Krummbügel darauf gestecket, daß sie ihren Baß um einen Ton tiefer in Modum hypojonicum gestimmt.« Die Einführung der *C*-Trompete liegt demnach doch weiter zurück, als Praetorius annimmt. Die Trompeten treten auf als *Quinta* in der Principalstimme, dem *Alto e Basso* (Praetorius nennt sie »Alter Baß«) und dem *Vulgano*, der die Quint zum Baß angiebt[4]).

Die Cornetti und Tromboni mögen den damals üblichen Formen entsprochen haben[5]). Zwei Arten von Diskant-Flöten scheinen angewendet worden zu sein. Das Verzeichnis erwähnt nur: *un Flautino alla vigesima seconda;* im II. Akt[6]), in dem Ritornell des Gesanges *Qui le Nape* sind aber *due Flautini* vorgeschrieben. Die Bezeichnung *alla vigesima seconda* ist der Nomenklatur der Orgel entnommen[7]) und bedeutet: zwei und zwanzig Töne über dem *c* des Principal (8 Fuß). Der tiefste Ton dieser

1) Vgl. S. 154 bez. S. 188 der genannten Publikation. 2) Ebenda S. 190 und 193.

3) Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1881.

4) Vgl. Monatshefte f. Musikgesch., 1878. S. 51 und Ernst Euting, Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert, Dissertation, Berlin 1899.

5) Vgl. Euting, a. a. O., S. 32 und 42. 6) A. a. O., S. 155.

7) Die Erklärung verdanke ich Herrn Dr. Kopfermann zu Berlin.

Langflöte ist also *c*³. Offenbar handelt es sich um eine der höchsten Arten der Langflöten, die nach Praetorius in acht Formen gebaut wurden [1]. Dagegen sind die *Flautini* der erwähnten Scene tieferen Umfangs, ihre Grundtöne sind *c*¹ beziehungsweise *f*¹. Doch scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Notierung eine Oktave tiefer steht, als sie klangen. Das Diminutiv *Flautini* deutet doch auf eine höhere Gattung.

Nur in einigen Sinfonien und zur Verstärkung einiger Chöre treten diese Instrumente in vollen Zusammenklang. Ausdrücklich gefordert ist die Beteiligung aller Spieler nur für den festlichen Chor des I. Aktes: *Vieni*, *Imeneo* [2]. Doch dürfen wir sie auch für jene Sinfonien annehmen, die auf sieben Systemen notiert sind. Aus diesem *concerto grosso* lösen sich nun in großer Mannigfaltigkeit zusammengestellte Instrumental-Kombinationen aus. Bemerkenswert ist zunächst, daß schon hier, wie mehrfach in den groß angelegten Opern der Folgezeit, beispielsweise in Landis *Santo Alessio* (1634), Nebenorchester wirkten. Jenes oben erwähnte Flötenspiel im II. Akt, gestützt durch zwei Chitarronen und ein Clavicembalo, ging von Spielern aus, die hinter der Scene standen.

Verfolgen wir nun, in welchem Sinn Monteverdi diese Mittel der dramatischen Situation dienstbar machte. Von der Einleitungs-Toccata, die bestimmt war, in feierlicher Form auf den Beginn der Handlung hinzuweisen, war die Rede. Sie verharrt auf dem Grundton *C*. Obgleich es heißt: *Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti*, kann ich nicht annehmen, daß noch andere spielten als die über den Systemen ausdrücklich genannten, nämlich der Clarino und drei Trompeten neben den Akkord-Instrumenten. Die Satzweise ist ausschließlich ihnen angepaßt. Nun folgt ein Ritornello, den Prolog eröffnend und später beschließend, ohne Angabe der ausführenden Instrumente, aber, nach der Struktur zu schließen, für die Violinen und den Violen-Chor bestimmt. Für die Begleitung des Gesanges im *Prologo* und in der ersten Scene des Hirten, welcher die Freunde auffordert, den Hochzeitstag des Orfeo festlich zu begehen, genügte das Clavicembalo und ein Baß-Violone. In dem nun folgenden Chor: *Vieni*, *Imeneo* ist der volle Glanz aller Instrumente entfaltet, die in der überkommenen Manier, jedes seinem Umfange gemäß, mit den fünf Vokalstimmen gingen. Ähnlich behandelt ist der nächste Chor: *Lasciate i monti*, der die pastorale Grundstimmung entzückend durchklingen läßt. Fünf Violen aller Lagen, drei Chitarronen, zwei Clavicembali, eine Arpa doppia, ein Kontrabaß und die Flöte *alla vigesima seconda* verdoppeln die fünf vokalen Stimmen. In dem anschließenden Ritornell kommen sie selbständig zu Wort. Die Harfe griff hier wohl nur die Hauptakkorde im Arpeggio. Wie Monteverdi das Instrument konzertierend verwendet, sehen wir später.

1) Vgl. Euting, a. a. O., S. 16. 2) A. a. O., S. 130.

Den Chor darf man sich vokal nicht allzu stark besetzt vorstellen. Wollten die Flöte und die wenigen Streichinstrumente durchdringen, so darf man in jeder Stimme nicht mehr als etwa fünf Sänger vermuten. Die Zahl der am Medicäischen Hofe zu Anfang des 17. Jahrhunderts beschäftigten Instrumentisten und Sänger betrug nach Caccinis Bericht in den *Nuove Musiche* 75 Personen, war also eine für die damalige Zeit ungewöhnlich große[1]). Nehmen wir für das Ensemble in Mantua die gleiche Zahl an — sie dürfte kaum wesentlich höher gewesen sein — und ziehen wir für die Orchester-Besetzung 35 Personen ab, so bleiben für den Chor 40 Sänger und Sängerinnen, zehn für jede Stimmengattung. Unser Chor verlangt geteilte Soprane, so daß für jeden Part fünf Sopran-Sängerinnen blieben. Wollte man den tieferen Stimmen nicht das Übergewicht geben, so konnte man sie auch mit höchstens je fünf Sängern besetzen. Diese Erwägungen sprechen überzeugend für eine Besetzung mit je fünf Choristen. Damit aber ist ein ähnliches Gleichgewicht der vokalen und instrumentalen Faktoren nachgewiesen, wie wir es in Händels Chorwerken wiederfinden.

Wir wenden uns sogleich dem zweiten Akt zu, der in erster Linie durch die eigenartige Behandlung der Scene fesselt, in der eine Botin den Tod der Euridice verkündet. Zunächst herrscht noch die fröhliche Stimmung der Hirten, die Freude an ihrem Naturleben, in den instrumentalen Zwischenspielen meisterlich illustriert. Eine Botin, Silvia, die Gespielin der Euridice, erscheint. *Ahi, caso acerbo*, ruft sie klagend, *ahi ciel avaro*! Furchtbare Dinge muß sie zu künden haben. Das Orgelwerk und der Chitarrone setzen, nach dem Abschluß des Vorangegangenen in *C*-dur, mystisch mit dem Sextakkord auf *cis* ein und spielen, solange sie klagend berichtet. Winterfeld[2]) hat bereits betont, wie erschütternd dieser Klangeffekt gewirkt haben muß. Wenn nun einer der Hirten fragt, warum sie jammere, schweigt die Orgel, und Clavicembalo, Chitarrone und eine Viola da braccio begleiten. Leider werden für die nun folgende Offenbarung des schrecklichen Geschehnisses instrumentale Hinweise schmerzlich vermißt. Indessen darf man annehmen, daß die Orgel nicht ständig wirkte, vielleicht nur die Schmerzensrufe des Orfeo (*Ohimè, che odo*?) begleitete. Denn wenn Orfeo nach beendetem Bericht nun den rührenden Klagegesang anstimmt: *Tu sei morta, mia vita*, steht wiederum die Vorschrift: *Organo di legno e Chitarrone.* Wären sie bisher unausgesetzt in Thätigkeit geblieben, so hätte dieser erneuerte Hinweis keinen Sinn.

Wenn die Klagen der Hirten verstummt sind, und die Ritornelle den

---

1) Vgl. Vogel, Marco da Gagliano in Vierteljahrschr. f. Musikw., 1889, S. 421.
2) A. a. O., II, S. 46.

zweiten Akt beschlossen haben, befinden wir uns in der Unterwelt. Violen und Orgel sollen nun schweigen, Zinken, Posaunen und ein Regal eintreten. Unter feierlichen Dreiklangsfolgen öffnen sich uns die Pforten der Unterwelt, in die Orfeo eingedrungen ist. Nicht mit stürmischem Verlangen vermag er zu wirken, nicht mit der Schilderung seines Unglücks, für das er hier in den grausigen Wohnsitzen der Verdammten auf Verständnis nicht rechnen kann. Die Kunst des Gesanges, der Reiz der Stimme ist es, durch die er Macht über sie gewinnen muß. So ist hier die überreiche, mit Koloraturen jeder Form geschmückte Arie des Orfeo ebenso am Platze, wie an der gleichen Stelle die rührende Klage des Helden in Gluck's gleichnamiger Oper. Auch die reichsten instrumentalen Mittel entfaltet Monteverdi. Die weichen Klänge des Organo di legno und der Chitarrone begleiten, zwei Violinen konzertieren. Bisher waren die Violinen nur neben den Violen hervorgetreten. Hier sollen sie durch ihren volleren und doch beweglicheren, gesangreichen Ton wirken. Monteverdi erkennt also die Vorzüge dieses erst in die Kunst eingetretenen Instruments, das bald die Diskant-Viola ganz verdrängen oder doch wenigstens auf einen sehr bescheidenen Platz stellen sollte. Später lösen die Zinken die Violinen ab. Wenn er dann Euridice's Preis besingt, wenn er versichert, wo sie weile, sei ihm das Paradies, wandelt sich das Accompagnement. Zwei Doppelharfen umspielen in sanften Harpeggien und Gängen den Gesang und beschließen diesen Teil mit einer in zarteste Fiorituren verkleideten Kadenz. Die gesamte Opern-Litteratur des Jahrhunderts hat Ähnliches nicht aufzuweisen. Die Harfe verschwindet aus dem Orchester, wiewohl hier bereits gezeigt war, zu welcher Bedeutung sie bestimmt sei. Den dritten Teil begleiten zwei Violonen und ein Basso da braccio, jene oben erwähnte tiefste Armgeige. Den Eindruck seines Liedes zu erfahren, redet der Held nun den Caronte an (*Nobile Deo*) und bittet um die Überfahrt. Die Liebe und seine Kunst seien die Waffen, mit denen er kämpfe. Sogleich wird der Ausdruck pathetisch, ernst und rhythmisch freier gestaltet, ein arioses Recitativ löst die geschlossene Form ab. Das Violen-Quartett, wahrscheinlich ohne Clavicembalo, bringt in langgezogenen Tönen feierliche Akkordfolgen. Gemahnt nicht diese reichere Behandlung des Recitativs an jene Aufwendung derselben künstlerischen Mittel, mit denen Schütz (Sieben Worte) und Bach (Matthäus-Passion) in den Reden Christi zu besonderer Andacht stimmten? Das letzte Recitativ dieser Scene scheint der Orgel allein anvertraut. Dann folgt im pianissimo jene Sinfonie der Violen und der Orgel, die Charon einschläfert. Orfeo besteigt den Nachen, die Geister beugen sich der sieghaften Gewalt des Helden: »*Nulla impresa per uom si tenta invano*«. Hier ist noch einmal der volle Glanz des alten Orchesters entfaltet, je eine Tromba unterstützt die Gesangsstimmen,

den Baß führt die Orgel, ein Regal, ein Kontrabaß und zwei Baßgamben. Auch die pompöse, den Chor umrahmende und den Akt abschließende Sinfonie für 7 Stimmen ist sicherlich von dem ganzen Orchester vorgetragen worden. Die letzten Akte bieten instrumental nichts einer besonderen Besprechung Wertes. Bezeichnend für die Sorglosigkeit, mit der selbst diese instruktive Partitur verfährt, ist es, daß wir nur durch die Überschrift des abschließenden Ritornells erfahren, wie der gewaltige Chor: *E la virtute* zu begleiten sei[1]), nämlich mit Zinken, Posaunen und Regal.

Von Monteverdis zahlreichen späteren dramatischen Werken sind bekanntlich nur wenige auf uns gekommen. Zwischen seinem *Orfeo* von 1607 und seinem 1642 aufgeführten letzten Musikdrama: *l' Incoronazione di Poppea*, das uns in Klasse IV Codex CCCCXXXIX der Biblioteca San Marco zu Venedig aufbewahrt ist[2]), klafft eine Lücke, welche die Bühnen-Musik des *Ballo delle ingrate*, *Tirsi e Clori* und des *Combattimento* nicht ausfüllt. Für unseren Gegenstand indessen sind diese kleineren Arbeiten von ausgezeichnetem Wert. Daß sich der Tanz der Spröden (*delle ingrate*) auch in seinem rappresentativen Teil mit einem Quartett der Violen (nicht Violinen!) und dem Clavicembalo neben dem Chitarrone bescheidet, hat seinen Grund einmal in der hier gewünschten größeren Beweglichkeit und Schmiegsamkeit des angewendeten Ensembles, dann aber in der Eigenart des Vorwurfs. Wollte er doch nur in anmutigem Spiel dem mantuanischen Hofe die Strafen schildern, denen jene Frauen im Jenseits verfallen, die ihr Herz den Freuden und Segnungen der Liebe verschlossen. So genügte ein zartes, kunstvoll gestaltetes Orchesterspiel.

Anders im Kampf Tankreds mit Clorinda, der bekanntlich die Strophen 52—68 des zwölften Gesanges aus Tassos *Gerusalemme liberata* benutzt. Wenn irgendwo, so vermuteten wir für die Illustration dieses an Affekten so reichen Stückes das Aufgebot der reichsten instrumentalen Mittel und sind erstaunt, ihn auch hier lediglich mit einem Streichquartett (diesmal sind es zwei Violinen, Alt- beziehungsweise Tenor- und Baß-Viola), sowie dem Clavicembalo und Contrabasso da gamba im Fundament auf dem Platze zu finden[3]). Dennoch läßt sich diese Beschränkung

1) Vgl. S. 214 der genannten Publikation.

2) Vgl. Taddeo Wiel, *I Codici Contariniani etc.*, *Venezia* 1888 und Kretzschmar, Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., 1894.

3) Die Vorrede zum *Combattimento* — in der Generalbaßstimme abgedruckt — ist in der Aufführung der Instrumente ebensowenig genau wie das Titelblatt des *Orfeo*: »*Gli istrumenti cioe quattro Viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore e Basso, e Contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembalo.*« In den Stimmbüchern aber sind folgende Instrumente notiert: Zwei Violinen (nicht Violen!), die erste im *G*-Schlüssel der zweiten Linie, die zweite im *C*-Schlüssel der ersten Linie (im Continuo im Mezzo-

erklären. Die *Madrigali guerrieri*, deren dramatischen Teil der *Combattimento* ausmacht, wollten, wie die Einleitung[1] auseinandersetzt, die musikalische Ausdrucksweise des Erregten im Gegensatz zu andern Graden der Gemütsbewegung, der Mäßigung (*temperanza*) und der Demut, schildern und suchten nun ihren Zweck für das *genere concitato* durch die Einhaltung des pyrrhichischen Versmaßes in der Auflösung der vier Viertel des Vierviertelaktes in sechzehn Semichromen, für das *genere molle* und *temperato* durch die Bewahrung des spondeischen Rhythmus zu erreichen. Kein Instrument aber war geeigneter als das gestrichene, diese Folge von wiederholten Tönen gleicher Tonhöhe wiederzugeben. Schon dem Clavicembalisten erschien, wie die Einleitung bemerkt, der sechzehnmalige Anschlag desselben Tones höchst lächerlich. Und wirklich widerstrebt diese Spielart dem Wesen des Klaviers so, daß unsere Klavierauszüge noch heute an die Stelle rasch wiederholter Noten Oktavenfolgen setzen. Für die Streicher hingegen ist diese Spielart eine natürliche. Auch die Gesangskunst jener Zeit kannte die rasche Wiederholung desselben Tones auf demselben Vokal sowohl als Bestandteil des Passaggio, wie als Triller und nennt sie *note raddoppiate*, gehauchte Vokalisation[2]. Es lag nahe, diese Manier auf die Streichinstrumente zu übertragen. Die orchestrale Beweglichkeit des Streichkörpers war hiermit wesentlich gesteigert, seine Ausdrucksfähigkeit erweitert. Ich finde Monteverdis Verdienst um diese technische Bereicherung nirgends gewürdigt. Wasielewski erwähnt in seiner Schrift »Die Violine im XVII. Jahrhundert« des *Combattimento* gar nicht. Und doch war Monteverdi in zu hohem Grade auf die musikalische Erschöpfung seines Gegenstandes bedacht, um nicht auch neben und trotz des ausgesprochenen Zweckes eine größer angelegte Instrumentation zu belieben, wäre sie ihm für die Behandlung des Stoffes angebracht erschienen. Die obige Ausführung allein kann also den auffallenden Gegensatz zu dem Farbenreichtum des *Orfeo* nicht erklären.

Zwischen den Festen in Mantua des Jahres 1607 und der Aufführung des *Combattimento* im Jahre 1624[3]) liegt der Ausgang einer Entwicklung des orchestralen Spiels, unter deren Einfluß Monteverdi sicherlich gestanden und der er sich beim Abschluß seines dramatischen Schaffens in der *Incoronazione di Poppea* völlig angeschlossen hat. Seine groß gedachte Entfaltung des alten Instrumentenspiels, wie sie sein *Orfeo* ver-

---

sopran-Schlüssel), eine Viola da brazzio (!) abwechselnd im Alt- und Tenor-Schlüssel und ein Basso im *F*-Schlüssel der vierten Linie, wohl die tiefste Arm-Viola, die nicht immer mit dem Clavicembalo und dem Contrabasso da Gamba unison geht.

1) Vogel hat sie in seinem Aufsatz »Claudio Monteverdi«, Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1887, S. 396, übersetzt.

2) Vgl. meine »Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, S. 86 ff. und Zacconi's Lehre über die Gorgia bei Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 351. 3) Vgl. Vogel, a. a. O., S. 397.

suchte, hatte nicht Schule gemacht. Sie blieb ein Versuch ohne Nachfolge. Die Entwicklung schlug einen anderen Weg ein. Der größte Meister des Jahrhunderts hat ihn ihr im *Combattimento* selbst gewiesen.

Die musikalische Technik war der Handhabung des gewaltigen Apparates im *Orfeo* noch nicht gewachsen. Es galt zunächst einen selbständigen orchestralen Stil zu schaffen, den Orchestersatz vom Vokalen zu scheiden und zu befestigen. Dieses Ziel aber war nur durch Beschränkung auf eine kleinere Instrumenten-Gruppe zu erreichen. Wir beobachten deshalb zunächst ein stetiges Ausscheiden älterer bisher zur Madrigal-Begleitung und in der Florentiner Oper verwendeter Instrumenten-Gruppen im Orchester. Diese Beschränkung bedeutet keinen Rückschritt, sie war eine Notwendigkeit, wollte man zu einer neuen, wirklich orchestralen Behandlung durchdringen. Auch äußerliche Bedingungen treten hinzu. In erster Linie die Umwälzung im Bau der Streichinstrumente. Die Violen treten immer mehr hinter den in Violin-Form gebauten Instrumenten zurück. Alternierten noch im *Orfeo* in durchaus überlegter Abwechslung Diskant-Violen mit den Violinen, so tritt jetzt der Violen-Chor immer mehr in den Hintergrund. Die Violen besaßen weit geringere Klangfülle und Schönheit als die Violinen. Daß sie vermöge ihres flachen Steges ein vollgriffigeres Spiel gestatteten, bedeutet für die orchestrale Verwendung wenig. Zunächst begann die Diskant-Viola der Diskant-Violine Platz zu machen, und bald folgten die tieferen Abarten nach. Man baute auch die Alt- beziehungsweise Tenor- und Baß-Instrumente in Violinen-Form. Violine hieß denn auch jedes in der neuen Form gebaute Instrument. Gabrieli schreibt für eine Violine im Alt-Schlüssel[1]). Stefano Landi verlangt für den Continuo seiner Einleitungs-Sinfonie zum *Santo Alessio* (1634) Violini, also unser Cello oder Baß im Gegensatz zur Gambe[2]). Für das Jahr 1641 ist uns das Eintreten des Violoncellos überdies verbürgt[3]). So ist es nicht verwunderlich, wenn die Viola auch als Solo-Instrument schon in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts kaum noch gespielt wurde. Der Franzose Maugars, selbst ein Violaspieler, schreibt in seinem musikalischen Bericht vom 1. Oktober 1639 nach Paris: was die Viola betreffe, so sei jetzt niemand in Italien, der sich auf derselben auszeichne, und in Rom selbst werde sie wenig kultiviert[4]). Es sind mir nur einige wenige Fälle bekannt, in denen die Meister der späteren Jahrzehnte die Viola noch im Orchester verwenden. Cesti charakterisiert im *Pomo d'oro* Schlaf und Traum der Eunone, die vergeblich ihren ungetreuen Paris gesucht, und die Klage der unglücklichen Alceste um ihren gefangenen Gemahl (IV. Akt 5. Scene)

1) Vgl. Winterfeld, a. a. O., III, S. 74. 2) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 263 ff.
3) Vgl. Bohn, Bibliographie unter »Fontana«.
4) Vgl. Monatshefte f. Musikgesch., 1878, S. 9.

durch die Verbindung des gravitätisch-pathetischen Graviorgano mit Violen da gamba, also dem alten Instrument[1].)

Die siegreiche Violine wird das bevorzugte Instrument des Orchesters; sie wetteifert mit der Stimme, führt die Ritornelle und dient zur Füllung der Mittelstimmen als Alt-Violine (heut irrtümlich Viola genannt) und Baß, sei es als Violoncello oder Kontra-Baß. Die Vereinigung dieses Tonkörpers mit den Akkord-Instrumenten wird die orchestrale Grundlage überall da, wo es nicht gilt, einer besonders gearteten Stimmung eigenartigen Ausdruck zu geben. Nur in diesem Fall bedient man sich anderer Mittel, so der Trompeten (meist in *D*), wohl auch der Pauken (*D—A*) für kriegerische oder festlich-freudige Gesänge, des Zinkens und der Posaunen für Scenen düster-schaurigen Charakters, selten der Flöten, um pastorale Bilder auszustatten. Wie moderne Komponisten gelegentlich zu außergewöhnlichen Klangmitteln greifen, ja neue Instrumente einführen — man denke an den Chor der Ambosse in Wagner's »Siegfried«, an die Windmaschine in Richard Strauß' »Don Quixote« —, so erschienen dem XVII. Jahrhundert alle andern Kombinationen als diejenige des Akkord-Instrumentes mit den Streichern als außergewöhnliche, einer besondern Rechtfertigung durch die Scene bedürftige. Es verlohnt sich, diesem Übergange im einzelnen zu folgen.

Es ist schon auffallend, daß Marco da Gagliano, der Monteverdi hoch ehrte, dem instrumentalen Vorbild des »*celebratissimo Musico*«, wie er ihn in der Einleitung zur *Dafne* nennt, nicht folgt. Seine Behandlung des Orchesters ist eine weit weniger komplizierte. Die Partitur der *Dafne* gewährt keinen Einblick in die Verwendung der Instrumente. Aber die Vorrede deutet seinen Willen an. Zunächst wünscht er die Musiker so postiert, daß sie die Handelnden im Auge haben, also, schließe ich, vor der Bühne, während Cavalieris Orchester unsichtbar hinter der Scene blieb. Er unterscheidet zwischen dem vollen Orchester, das die Sinfonien und Ritornelle ausführt und den Chor stützt, einerseits und der Begleitung des Sologesanges andrerseits. Wie die Ausführung geartet war, berichtet er nicht. Für die solistische Unterstützung dürfen wir neben dem Akkord-Instrument an vier Violen denken. Denn der Gesang des Apollo *Non curi la mia pianta* soll nach seiner ausdrücklichen Vorschrift von vier Violen — *abbraccio ò gamba, poco riliera* — so begleitet sein, daß es den Eindruck mache, als spiele Apollo seine Leier. In der Partitur sind hier nur vier Systeme im Einleitungs- und Schlußtakt notiert.

Die dramatischen Werke der nächsten Jahre erfahren nach dieser Seite keine sorgfältigere Behandlung. Selbst wenn man annimmt, daß

1 Vgl. Adlers Vorrede zur Ausgabe des *Pomo d'oro* in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, III. Bd., S. XXV.

für die Aufführung eine Intavolatur und genaue Herstellung der Stimmen erfolgte, macht doch schon die Thatsache, daß die Partituren jedes Detail der Instrumentation vermissen lassen, den Schluß unabweislich, daß ein besonderes Gewicht auf die orchestrale Gestaltung nicht fiel, daß zwar von der aus dem vergangenen Jahrhundert überkommenen Tradition noch nicht wesentlich abgewichen, andrerseits aber der Anregung Monteverdi's zu einer weiteren Bereicherung und Differenzierung des älteren Instrumentenspiels nicht Folge gegeben wurde. Keines der gedruckten dramatischen Werke aus den Jahren 1608—1629 enthält eine unsern Gegenstand aufhellende Bemerkung. Doch ist bemerkenswert, daß Filippo Vitali bereits in seiner Oper *Aretusa* (1620) die Violen in den hohen Stimmen durch Violinen ersetzt. Sein Orchester deutet schon in die Zukunft. Die Begleitung besorgen zwei Cembali, hier gleichbedeutend mit Clavicembali, zwei Theorben, eine Laute und eine Viola da gamba als Baß und Mittelstimmen, zwei Violinen als Diskant[1]). Dagegen greift Francesca Caccini in ihrer Ballettoper *la Liberazione di Ruggiero* (1629), die in ihrer gesamten Faktur einen stark archaisierenden Charakter trägt, wiederum zu dem Violen-Quartett, das, durch Posaunen verstärkt, in den Ritornellen die Sinnesänderung des Helden und seine Befreiung von dem Zauber der Alcina malt.

Einen merklichen Fortschritt in der Handhabung der Orchester-Begleitung vollzog Stefano Landi in seinem Hauptwerk *Il Santo Alessio* (1634). Wie es als Drama in musikalisch-ästhetischer Beziehung ebenso wie in der Ausgestaltung des recitativischen und melodischen Elements eine Sonderstellung einnimmt, so beansprucht es auch für unsern Gegenstand eine eigenartige Bedeutung. Der Bruch mit der älteren Kunst ist hier vollzogen, die neue Bahn ist mit Entschiedenheit betreten. Zunächst sind alle klanglich minderwertigen Instrumente ausgeschieden. Die Violen sind durchweg von Violinen ersetzt, und zwar einmal durch drei Diskant-Violinen, die selbständig geführt und in den Sinfonien und Chören auf eigenen Systemen notiert sind, dann durch die Baß-Violine, also unser Violoncell oder Kontrabaß. Die Harfe, (große) Laute und Theorbe geht mit dem Streichbaß, der »Continuo per Gravicembalo« hat wenigstens in den umfangreichen Sinfonien eigne Führung und von den bassierenden Instrumenten getrenntes System. So geartet ist auch die Begleitung der Chöre, wo nicht Klangschwächungen ausdrücklich beliebt werden, worauf die Vorschriften: »*Gravicembali suonino soli*«, oder — dort wo ein dreistimmiger Engelchor auf einer Wolke erscheint — »*Leuti, Arpi, tre Violini suonino sopra i Soprani, che cantano e tutti stanno nella nuovola*« hindeuten. Die nicht besonders aufgeschriebenen Instru-

1) Vgl. die Vorrede bei Vogel, a. a. O., II, S. 331 und 332.

mente gehen ihrer Tonlage entsprechend mit den Singstimmen. Die Ritornelle führen drei Diskant-Violinen und das Gravicembalo, vom tiefen Streichinstrument unterstützt. In dem gewaltigen Schlußchore *Felice Roma* sind die drei Violinen, Harfe, Laute, Theorbe, und Streichbaß sogar selbständig geführt und aufgeschrieben[1]. Aus diesem Ensemble lösten sich zur Begleitung der ein- und mehrstimmigen Sologesänge neue Gruppen aus. Dem Gravicembalo und Streichbaß lag ob, die Recitative zu stützen, auch wohl die Stücke geschlossener Form auszuführen. — Wenngleich die Partitur in dieser Richtung schweigt, glaube ich doch annehmen zu können, daß auch das eine oder andere Instrument zuweilen eingriff.

Im wesentlichen ruht Michelangelo Rossis *Erminia sul Giordano* (1637) auf derselben Organisation. Neben dem Continuo sind zwar nur vier Streichinstrumente ausdrücklich vorgeschrieben. Doch füllten den Baß neben dem Clavicembalo noch andere Instrumente. Denn die Sinfonia trägt die Vorschrift: *quatro Violini* (sic!) *con Basso continuo per tutti gli instrumenti*. Wahrscheinlich ist auch die Verwendung von Tromben in den Soldaten-Chören der 6. Scene des II. Aktes.

Der Fortschritt der nächsten Jahrzehnte erweist sich nun, wie oben angedeutet, in erster Linie in der sorgfältigeren Behandlung, der selbständigeren Gestaltung des Satzes. Quantitativ verlor der Orchester-Part, qualitativ gewann er. Zunächst trat dieses Bemühen in den Sologesängen in Erscheinung. Man strebt danach, den Favorit-Instrumenten, den Violinen und ihren Abarten, einen der Natur des Instrumentes gemäßen Stil zu schaffen, sei es daß sie sich mit der Singstimme mischen, konzertieren, oder die Pausen des Gesanges füllen. Für den Chorsatz blieb es zunächst bei der üblichen Verdoppelung der Singstimmen. Wie war es auch denkbar, daß sich schon jetzt, wenige Jahrzehnte nach den ersten Versuchen einer Kombination der Menschenstimmen und der Instrumente, eine selbständig geführte instrumentale Begleitung hätte hervor wagen können? Rang doch der gesangliche Chorstil in der Oper selbst noch nach Form und Gestalt, war doch kaum erst in Domenicho Mazzocchis *Catena d'Adone* (1626), und Landis *S. Alessio* der Versuch, die Polyphonie in die Oper zu verpflanzen, geglückt. Überdies tritt die Bedeutung des Chors sowohl in der musikalischen Komödie, die seit 1637 besonders in Rom sich als ein neuer Kunstzweig entfaltet, als in der venetianischen Glanzzeit schon mit Cavallis *Tetide e Peleo* (1639) und Monteverdis *l'Incoronazione di Poppea* (1642) zurück. Indessen versuchen, wie wir noch sehen werden, die venetianischen Komponisten bereits, einen selbständigeren Orchester-Part zu formen. Doch wenden wir uns zunächst den Einzelgesängen zu.

1) Die erste Violine im französischen *G*-Schlüssel, also auf der ersten Linie.

Die seriöse Oper zeigte frühzeitig die Neigung, sich wirklich an volkstümliche Charaktere anzugliedern. Selbst der hohe Stil des *San Alessio* hatte es nicht verschmäht, in den Scenen der Pagen Curtio und Marzio, sowie in denjenigen der Amme der Gattin des Heiligen drastische, dem Pathos der Hauptgestalten kontrastierende Episoden gegenüber zu stellen. Unter dem Einfluß der Barberini ergriff das musikalisch-dramatische Schaffen schon fünf Jahre nach der Aufführung des *S. Alessio* im Palazzo Barberini das erste Mal einen dem Leben des italienischen Volkes ausschließlich entnommenen Stoff und vollzog so ihre erste Verbindung mit der Komödie. Diese erste uns bekannte musikalische Komödie ist die Dichtung des Monsignore Ruspigliosi *Che soffre, speri,* die Vergilio Mazocchi und Marco Marazzoli in Musik setzten[1]). Trotz des großen Erfolges des Werkes, von dem Milton berichtete[2]), erfahren wir erst für das Jahr 1653 von einer Wiederholung auf dem neuen Kunstgebiet. Wiederum war es Ruspigliosi, der diesmal einen Stoff des Calderon zu der Komödie: *Dal Mal il Bene* verarbeitete, an der Antonio Maria Abbatini und Marco Marazzoli ihre Satzkunst übten[3]). Es folgte 1657 zur Eröffnung der Pergola in Florenz eine wirkliche opera buffa: *la Tancia, overo il Podestà di Colognole*[4]). Der Dichter Moniglia benutzte als Vorwurf in ganz freier Weise Michelangelo Buonarottis (des Neffen) gleichnamige Komödie, die Musik schuf Jacopo Melani.

Wenn auch der Versuch, die musikalische Komödie in Florenz dauernd einzubürgern, an der Ungunst der dortigen Verhältnisse scheiterte — Cosimo III., der 1662 zur Regierung kam, war dem Theater nicht wohlgesinnt —, in Rom unter dem Schutze und im Palast der Barberini gedieh sie auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die oben S. 23 aufgeführten Werke beweisen, daß sie sich hier einzuleben und zu entwickeln fortfuhr. Ihr Einfluß auf das gesamte musikdramatische Schaffen der Zeit tritt sowohl in der venetianischen Oper als in den Werken des Neapolitaners Francesco Provenzale (*La Stellidaura vendicata* und *Il Schiavo di sua moglie*[5])) in lebhafte Erscheinung. Kretzschmar hat in seinem Aufsatz »Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« überzeugend dargethan, wie alle jene griechischen und römischen Helden der venetianischen Librettisten im Volksgeist des italienischen Seicento denken, reden und handeln. Er übersieht aber den Einfluß der römischen *Commedia in musica*, wenn er stets von dem Gegensatz des venetianischen zum florentinisch-aristokratischen Musikdrama spricht; er übersieht, daß die römische Schule jene Bewegung bereits inauguriert

1) Ms. der Bibl. Barberini in Rom.

2) Vgl. Rolland, *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti, Paris* 1895, S. 160.

3) Ms. der Bibl. Barberini in Rom. 4) Ms. der Bibl. Chigi in Rom.

5) Vgl. Rolland, a. a. O., S. 187 ff.

hatte, als sie die musikalische Behandlung zeitgenössischer und volkstümlicher Charaktere in ihren Bereich zog. Die venetianischen Dichter übertrugen jenen Geist der Moderne auf die *Opera seria*, der schon aus der Komödie des Jahres 1639 zu uns spricht. Perrucci, der Librettist der Opern des Provenzale, wirft schließlich auch das Gewand des Klassicismus in der ernsten Oper ab. Denn seine Stoffe sind der Gegenwart des italienischen Lebens entnommen.

Es ist nun bezeichnend für die Intensität der geistigen Beziehungen zwischen opera seria und buffa, daß gleich mit dem dramatischen Wesen auch die musikalisch-orchestrale Behandlung in enge Verwandtschaft tritt. Nicht die florentinische Oper, das römische Drama und in erster Linie die *Commedia in musica* ist es, an welche Cavalli und Cesti anschließen. Die Commedia bedurfte einer leicht gewirkten, Wort und Gesang lediglich stützenden Begleitung. Sie beschränkt sich denn auch auf das Cembalo, vom Streichbaß verstärkt, und Violinen in Diskant- und Alt-Form, die seltener begleiten, häufiger in den Pausen der Deklamation konzertieren und die Ritornelle führen. Voller, kräftiger formen sich nicht selten die lyrischen, ernsten Gesänge, die auch in der Komödie nicht fehlen. Dann erscheinen Tromben, auch wohl eine Tromba und Violinen. Ich teile im Anhang O II eine Arie aus *Dorinda e Silvio* mit, in der die eigenartige Verwendung der Trombe im Wettstreit mit der Violine interessieren dürfte. Zuweilen spielen die Tromben mit den Violinen unison. Im ersten Akt der Commedia *Irene e Floro* ist eine der Arien überschrieben: »*Allegro, con Trombe e Violini unison*«. Häufig fehlt die Angabe der Instrumente. Aber aus der deutlichen Beziehung der Situation, und der musikalischen Struktur ist überall festzustellen, wo einmal ausnahmsweise Tromben, nicht Violinen gemeint sind. Denn andere Instrumente kommen nicht in Betracht. Nicht wesentlich anders behandeln die venetianischen Meister die Scenen des Komödienstils, die sie gern denjenigen der Haupt- und Staatsaktion oder lyrischer Stimmung untermischen. Meist genügt ihnen ein einfacher Baß, der vom Cembalo ausgefüllt, mit einem tiefen Streichinstrument verbunden und mit einem Ritornell abgeschlossen ist, indem sich Violinen hinzu gesellen. Aber auch die seriöse Musik, Recitativ wie geschlossene Form, beruht in ihrer orchestralen Gestaltung auf den einfachen Grundsätzen der römischen Komödie.

Sehen wir von denjenigen Teilen des Recitativs ab, welche die Handlung zu fördern bestimmt waren und dem späteren Begriff des Secco-Recitativs nahe kommend nur von Cembalo und einem Streichbaß begleitet wurden, so müssen wir sowohl für die ariosen Teile dieser Form, als für die Arie unterscheiden zwischen:

1) denjenigen Teilen der Partituren, die lediglich den Continuo enthalten;
2) denjenigen, die zwar noch ein oder mehrere Instrumente notieren, daneben aber nur durch ein System *in blanco*, oder durch die Angabe des Schlüssels vor der leeren Zeile, oder auch durch einige wenige Noten die Beteiligung noch weiterer Instrumente andeuten;
3) endlich denjenigen, die uns in vollständiger Partitur überkommen sind.

Wir werden gut thun, uns zunächst zu vergegenwärtigen, welche instrumentalen Mittel die Contarini'schen Partituren, auf die unsere Kenntnis der venetianischen Oper in erster Linie zurückgeht, aufweisen. Als zuverlässiger Führer dient uns das Buch des früheren Bibliothekars an S. Marco, Taddeo Wiel, *I Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII nella Biblioteca di S. Marco in Venezia. Venezia* 1888. Folgende Instrumente sind in diesen 112 Partituren der Jahre 1639—1692 aufgeführt:

1) Das Cembalo als Fundament. Eine Vereinigung mehrerer Cembali beliebt nur Domenico Freschi in *Berenice vendicata*. Die Orgel wird nur einmal aufgeführt.
2) Streich-Instrumente:
   a) Violinen, in Diskant-, Alt-, beziehungsweise Tenor- und Baß-Form, also in unserer Sprechweise: Violinen, Violen, Violoncello beziehungsweise Kontrabaß. Die Violetta, die einmal in Petronio Franceschinis *Oronte di Menfi* genannt ist, dürfte unserer Viola entsprochen haben[1]).
   b) Ausnahmsweise: Violen im Sinne der alten Zeit in allen Formen. Die Baß-Viola dürfte nur noch da gamba verwendet worden sein, da ein Hinweis auf die Baß-Viola da braccio fehlt.
3) Tromben. Flöten werden nur einmal als grandi und Flautini in der *Berenice vendicata* erwähnt.
4) Schlag-Instrumente. Timpani werden häufig verlangt. In der oben genannten Oper sind einmal *Bastoni*, also Stöcke vorgeschrieben[2]).

Wiels Aufgabe war eine bibliographische. Er begnügt sich deshalb anzugeben, welche Instrumente mit Namen aufgeführt, wieviel Systeme ohne nähere Bestimmung ausgeschrieben, oder in blanco gezogen sind. Es wäre voreilig, aus diesem Verzeichnis auf die Vollständigkeit des aufgeführten Körpers zu schließen. Die Einsicht in die Partituren selbst

1) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 244 ff.

2) Wiel hat bei Beschreibung der Instrumentation den *Coro dei Bastoni* übersehen.

sowohl, als in diejenigen Cestis, welche die k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt, zeigt, daß noch andere Instrumente Verwendung fanden, ohne daß ihrer namentlich Erwähnung geschieht.

In erster Linie sind es die Hörner (*Corni*), die Cavalli und Cesti besonders bevorzugen. Im Verlauf der Darstellung werden wir ihnen begegnen. Das Horn fehlt zwar unter denjenigen Instrumenten, welche um 1685 unter Legrenzi die Kapelle von San Marco bildeten, ebenso wie in der Zusammensetzung des Jahres 1708[1]. Indessen ist aus diesen Thatsachen ein Schluß auf sein Fehlen im Opern-Orchester nicht zulässig.

Die Flöten scheinen sich nicht besonderer Beliebtheit erfreut zu haben. In den Contarini'schen Codices werden sie nur einmal in der genannten Oper des Freschi verlangt. Cesti mischt in *Pomo d'oro* zwei Flöten mit Streich-Instrumenten[2].

Zinken und Trombonen finde ich nur einmal in dem soeben erwähnten Bühnen-Festspiel. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß diese Kombination auch anderswo für den einen oder andern Satz gewählt wurde, ohne daß eine Vorschrift darauf hinwies. Mit Sicherheit läßt sie sich nur für die 15. Scene des I. Aktes von Cavallis *Giasone* behaupten[3]. In der Kapelle an S. Marco ist der Cornetto (Zinken) von 1640 an durch zwei, später einen Spieler vertreten. Die Posaune hat in dem Verzeichnis von 1685 drei, in demjenigen von 1708 nur noch einen Vertreter[4].

Obwohl das Fagott bereits in der kirchlichen Musik des jüngeren Gabrieli erscheint[5], in den Sonaten des Dario Castello von 1629 andern Instrumenten gegenüber den Baß führt[6], endlich sogar 1645 als Solo-Instrument auftritt[7], hat es in der Oper nur ganz vereinzelt eine Rolle gespielt. Cesti kombiniert es in *Pomo d'oro* mit zwei Zinken, drei Posaunen und Regal, um die Schrecken der Unterwelt zu malen[8]. Auch als Madrigal-Begleitung scheint es nicht zugezogen worden zu sein. Wenigstens ist es unter den Instrumenten, welche in den von Vogel in seiner gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aufgeführten Titeln vorkommen, nicht zu finden. Praetorius aber erwähnt seiner ausdrücklich als Orchester-Instrument, und in der Kapelle von S. Marco war es noch im Jahre 1696 vorhanden. Durch Dekret vom 17. April 1696

1) Caffi, *Storia della Musica sacra nella già Capella Ducale di S. Marco in Venezia*, II, S. 60 ff.

2) Vgl. Adler, a. a. O., S. XXV.

3) Neuausgabe der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII, S. 79.

4) Vgl. Caffi, a. a. O., S. 60 ff. 5) Vgl. Euting, a. a. O., S. 47.

6) Vgl. Bohn, Bibliographie, S. 90.

7) In den *Compositioni musicali di Gio. Antonio* Bertoli *fatte per sonare col Fagotto solo, ma che puonno servire ad altri diversi Stromenti.* (Vgl. Bohn, a. a. O., S. 58). 8) Vgl. Adler, a. a. O., Bd. III, S. XXV.

wurde das Amt des Fagottisten nach dem Tode seines Inhabers Pietro Antengarten als unnötig aufgehoben (*come inutile la carica di sonar il fagotto).* Gleichwohl zog man gelegentlich Vertreter des Instrumentes hinzu. Aber auch in der Verfassung der Kapelle von 1708 fehlt es[1]. Sollten die Deutschen in seiner Handhabung den Italienern überlegen gewesen sein? Kaum anders läßt sich seine Beliebtheit bei jenen, seine Begünstigung gerade durch Gabrielis Schüler Schütz[2]), seine Vernachlässigung bei diesen erklären.

Wenn der Theorbe auch nicht ausdrücklich gedacht wird, gebe ich doch Kretzschmar[3]) und Adler[4]) Recht, wenn sie auf Grund der von Cesti in der *Serenata* von 1662 gegebenen Anweisung für die orchestrale Ausführung des Werkes[5]) behaupten, sie habe beim Sologesang und den mehrstimmigen Ensemble-Sätzen das Akkord-Instrument zugleich mit dem Kontrabaß oder einem Archiliuto gestützt. In der Kirchenmusik von S. Marco finden wir sie 1685 durch vier, 1708 noch durch drei festangestellte Künstler vertreten[6]).

Nachdem wir nunmehr festgestellt haben, welche Instrumente das Opern-Orchester der Venetianer umfaßte, wenden wir uns ihrer Zusammenfassung und Gruppierung zu. Dort, wo die Partitur nur den Continuo giebt, erstreckt sich seine Ausführung dennoch nicht selten über das Cembalo, den Kontrabaß und die Theorbe hinaus auf eine Mehrzahl von Instrumenten. Die Ausführungen der Theoretiker legen diesen Schluß nahe[7]). Zur Gewißheit wurde er uns durch folgende Thatsache. Luigi Rossis Oper *Il Palazzo incantato* (1642) ist uns in zwei Partituren erhalten und in den Bibliotheken Chigi und Barberini zu Rom aufbewahrt. Der Beginn der Oper, der Prolog mit einem Gesange der *Pittura*, ist hier in der üblichen Weise auf die Singstimme und den Continuo beschränkt, dort aber auf sieben Systemen über dem Generalbaß ausgeführt. Nach einigen Seiten geht dann auch hier die detaillierte Notierung in die stenographische über, die im Verlaufe der Oper beibehalten ist. Offenbar wollte Rossi seine Intentionen für die Ausführung des Generalbasses festlegen und für andere Teile ein Vorbild geben. Ich teile im Anhang O III die instruktive Stelle mit. Die Bezeichnung der Instrumente fehlt; gemeint sind offenbar zwei Violinen (im G-Schlüssel), welche konzertierend die Pausen des Gesanges füllen, und ein Streichkörper von fünf Violinen verschiedener Tonlage, also Diskant-, Alt- und Baß-Violinen, nebst dem Clavicembalo. Nun darf man nicht etwa annehmen, daß überall die Fülle eines so gearteten Satzes in Bewegung

1) Vgl. Caffi, a. a. O. 2) Vgl. Euting, a. a. O., S. 47.
3) A. a. O., S. 65. 4) A. a. O., S. XXIV.
5) Ms. der kgl. Hofbibliothek in Wien. 6) Vgl. Caffi, a. a. O.
7) Vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1895.

gesetzt ward. Daß man sich gewöhnlich mit bescheidneren Mitteln begnügte, ist zweifellos. Rossi schreibt auch dort, wo die übliche Ausführung des Continuo beginnt, vor: »*con il solito accompagnamento*«. Aber unsere Stelle ist zwingend für diejenige Anschauung, welche annimmt, daß der Continuo nicht immer dem Cembalo und den bassierenden Instrumenten allein zufiel. Freilich wird sich bei der Schweigsamkeit der Partituren selten entscheiden lassen, wo die einfache, wo die kompliciertere Ausführung stattfand.

Glücklicherweise erweitert die venetianische Schule mit der Vervollkommnung ihres musikdramatischen Apparates überhaupt, mit der Ausbildung der Form, der Plastik des Melos und der wirkungsvolleren Handhabung des Recitativs auch das System der Niederschrift. Noch bleibt es allerdings vielfach bei der alten Art, nur Continuo und Stimme zu notieren. Doch mehrt sich die Hinzufügung der konzertierenden und begleitenden Stimmen in solchem Grade, daß Kretzschmar[1]) annimmt, überall da, wo sie fehlen, hätten die Akkord-Instrumente, Cembalo und die bassierenden Instrumente, allein gewirkt, eine Behauptung, die ich aber widerlegt zu haben glaube.

Betrachten wir nun diejenigen Stücke, die, mit Continuo und einigen ausgeschriebenen Instrumental-Stimmen versehen, noch eine weitere oder mehrere Zeilen unausgefüllt lassen. Am sichersten ist die Lösung der Frage, welche Instrumente hinzuzuziehen seien, dort, wo zwei vollständige Systeme für die Violinen vorhanden und zwei andere im Alt- und Tenor-Schlüssel *in blanco* gelassen sind. In diesem sehr häufigen Falle ist kaum ein Zweifel, daß Alt- und Tenor-Viola (in unserem Sinne) ergänzend hinzu treten. In welcher Weise die Ergänzung vorzunehmen ist, ergiebt sich aus der Führung der ausgeschriebenen Stimmen. Als Muster diene eine Arie aus *Alcibiade* des Cavalli, die ich im Anhang O IV mitteile. In andern Fällen ist die Bestimmung schwieriger. Häufig kann nur der Charakter des Stückes den Ausschlag geben. An das Streichquartett hat man stets in erster Reihe zu denken, wo nicht Gründe vorliegen, eine besonders geartete Klangwirkung anzunehmen. Das ist aber sehr häufig geboten. Ein vortreffliches Beispiel bietet der im Anhang O V A gegebene Chorsatz aus Cavallis Erstlingsoper *Tetide e Peleo*, der gleichzeitig lehrt, wie der junge Meister bestrebt ist, auch den Chor auf eine prägnante und selbständige orchestrale Basis zu stellen. Eine Schar von Kavalieren ruft zu den Waffen. Vier Systeme über den Stimmen sind nur an einigen Stellen, wo der Gesang ruht, mit wenigen Noten ausgefüllt. Selbst wenn es der Text nicht besagte (*Corni e tamburi*, *Trombe . . . . rimbombe*), könnte kein Zweifel sein, daß dieser mächtige.

---

1) A. a. O., S. 28.

elementar gedachte, nur auf den Wechsel von Tonica und Dominante gestellte Kriegsgesang mit den schmetternden Klängen militärischer Instrumente zu kolorieren sei. Kein Akkord-Instrument stützt ihn, der Continuo fehlt, die Bläser spielen durchweg. Eine Steigerung wird überdies noch damit erzielt, daß zunächst die Hörner wirken, dann erst, wenn die Gesangsstimmen zuerst pausieren, zwei Trompeten in C und Trommeln einfallen. Wie der Part der Hörner beschaffen war, lehrt uns ein für vier Hörner in denselben Schlüsseln und derselben Tonart geschriebener Satz derselben Partitur, der unter O V B im Anhange mitgeteilt ist.

Dort endlich, wo alle Stimmen vollzählig und vollständig vorhanden sind, bietet nicht selten die Entscheidung Schwierigkeit, für welches Instrument sie gedacht seien[1]. An die Streichinstrumente wird man überall da zu denken haben, wo ein ausdrücklicher Hinweis fehlt und die Anlage des Stückes nicht auf ein besonders geartetes Kolorit schließen läßt. So in allen Arien rein lyrischer, betrachtender Art. Trompeten werden stets da erscheinen, wo kriegerischer Mut, kühne Entschlossenheit zu Worte kommen, oder wo ein freudiges Ereignis feierlich und glänzend besungen wird. Für die Baß-Arie *Vittoria Vittoria* aus *Erismena* von Cavalli (1670), welche lebhaft an die weltbekannte gleichnamige Kantate Carissimis[2] erinnert, wird man sich Trompeten denken. Im Prologe zu Cestis *La Dori*[3] verkündet Mars die frohe Nachricht des gewonnenen Friedens: »*pace non più furor, placato Marte*«; zunächst spielen die Violinen, dann aber, wenn der grade Takt beginnt, bei den Worten: *Timpani Trombe risonate*[4] treten die genannten Instrumente hinzu, so daß die Systeme im *G*-Schlüssel den Violinen verbleiben, diejenigen im *C*-Schlüssel auf die Trompeten entfallen. Die Timpani schlagen den Rhythmus des ersten Taktes: ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♩. Auch die Besetzung der Chorbegleitung zum anschließenden *Trionfi il giubilo* ist in diesem Sinne gedacht.

Vielfach wechseln gleich oder ähnlich lautende Sätze für Streicher und Trompeten ab, in Ritornellen wie selbständigen Orchestersätzen. Ich denke an den II. Akt von Cestis *Pomo d'oro*[5]. Einen gleichen Effekt erzielt Carlo Pallavicino in der O VI des Anhanges wiedergegebenen Arie aus *le Amazoni* von 1679, einem in der musikalischen Zeichnung ungemein gelungenen, in der Kraft und dem Schwunge des Ausdruckes schon auf Händel hinweisenden Stück. Den Trompeten-Spielern der Zeit wurde eine uns fremd gewordene Geläufigkeit zugemutet;

1) Die Praxis gestattete manche Freiheit, man nahm es mit der Besetzung nicht allzu streng. In der Oper l'*Erginda* (Wiel, a. a. O., S. 65) eines unbekannten Autors heißt es: *Aria con Tromba ovvero Violino*. Also, wie ihr wollt!

2) Bei Gevaert. *Les gloires de l'Italie*.

3) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII.

4) A. a. O., S. 90. 5) A. a. O., S. 81 (218).

selbst mit der beweglicheren Violine mußten sie sich in konzertierenden Wettstreit einlassen. Auf eine Arie aus *Dorinda e Silvio*[1]) habe ich bereits oben hingewiesen.

In welchem Sinne die Posaunen und Zinken zu Wort kamen, ist bereits erörtert worden. Im ganzen Verlaufe der Entwickelung ist ihr Wirkungskreis der gleiche geblieben. Monteverdi im *Orfeo*, Cavalli im *Giasone*, Cesti im *Pomo d'oro* kündigen die Geister der Unterwelt, den Eintritt des Helden in den Orkus mit dem Posaunen-Chor an. Dieser bedeutet also die größte Feierlichkeit.

Nur in den seltensten Fällen, und auch dann mit größter Vorsicht, wird man sich für andere als die genannten Instrumente entscheiden. Allenfalls dürfte die Hinzufügung der Pauken oder Trommeln zu einer ausgeschriebenen oder angedeuteten Trompetenstimme unbedenklich sein. Dagegen erscheint es gewagt, ohne ganz zwingende Gründe sich zur Einstellung der Flöte zu bekennen. Jedenfalls ist sie auf die Ritornelle zu beschränken. Cesti verwendet die Flöte einmal in *Pomo d'oro*[2]) aber nur im Nachspiel, während die Gesangsbegleitung den Streichern obliegt.

Unsere Darstellung ist am Ende. Sie hat versucht, als Irrlehre aufzudecken, daß das begleitende Orchesterspiel der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts ein untergeordneter, zu Gunsten der Gesangs-Solisten vernachlässigter Teil des Gesamtorganismus gewesen sei. Der Nachweis dürfte gelungen erscheinen, daß sich hier grade in der Beschränkung der instrumentalen Mittel eine Entwickelung vollzogen hat, wie sie folgerichtiger nicht gedacht werden kann. Die Gestaltung des Händel'schen Orchesters ist auf dem Boden der italienischen Oper vorbereitet worden.

---

1) Anhang Nr. II. 2) A. a. O., Bd. III, S. 96.

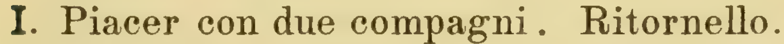
Anhang.

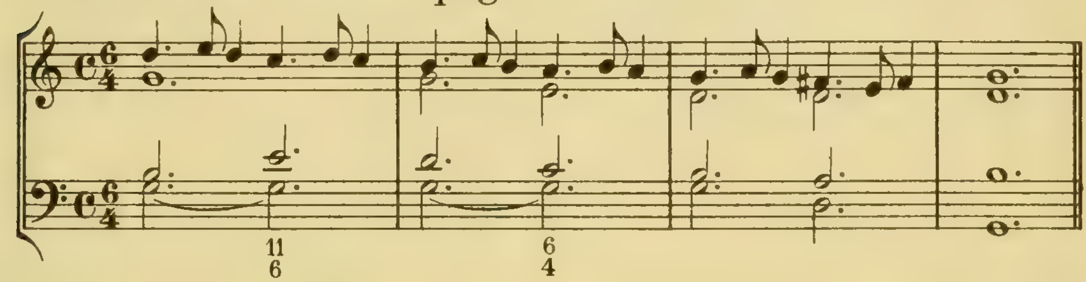
Für die Niederschrift der nachfolgenden Musikbeispiele stand ich vor der Entscheidung, die getreue Wiedergabe des Originals oder die moderne Art der Notierung zu wählen. Folgende Gründe bestimmten mich für diese. Die alten Schlüssel bereiten dem praktischen Musiker Schwierigkeiten. Durfte ich noch die völlige Vertrautheit mit dem *C*-Schlüssel der ersten, dritten und vierten Linie voraussetzen, so war auf ein müheloses Lesen des Mezzosopran-, Bariton- und *G*-Schlüssels auf der ersten Linie nicht zu rechnen. Ihre Ausschaltung erschien mir eine unabweisbare Notwendigkeit. Konnte ich aber die originalgetreue Reproduktion nicht in allen Einzelheiten aufrecht erhalten, so lag überhaupt kein Grund vor, nicht zu der allen Musikern vertrauten modernen Notation überzugehen. Das ist nun in dem Sinne geschehen, daß die Vokalstimmen mit dem *G*- und *F*-Schlüssel, die Instrumentalstimmen mit den ursprünglichen Schlüsseln notiert wurden, weil wir für sie auch heute noch den *C*-Schlüssel verwenden. Nur den Mezzosopranschlüssel habe ich auch hier durch den *G*-Schlüssel, den Baritonschlüssel durch den Baßschlüssel ersetzt. Für die Tenorstimme bediene ich mich nach dem Vorbilde der modernen italienischen Partituren des *G*-Schlüssels mit eingefügtem Tenorschlüssel, um anzuzeigen, daß die unter ihm stehende Reihe eine Oktave tiefer zu lesen ist. Die Generalbaßbezifferung habe ich so geordnet, daß die Zahlen genau unter diejenigen Noten der oberen Systeme zu stehen kommen, zu denen sie gehören. Die Originale setzen die Zahlen dicht hintereinander, ohne Rücksicht auf den Taktteil, dem sie entfallen. Die schwarze Note ist durchweg ausgemerzt. Hinzugefügte Erhöhungen oder Erniedrigungen sind durch Klammern angedeutet, ebenso hinzugefügte Zahlen. Das als Auflösungszeichen den Alten geläufige *b quadratum* ist überall durch unser Zeichen (♮) ersetzt. Ein Kreuz über dem Baß bedeutet die große, ein ♭ die kleine Terz.
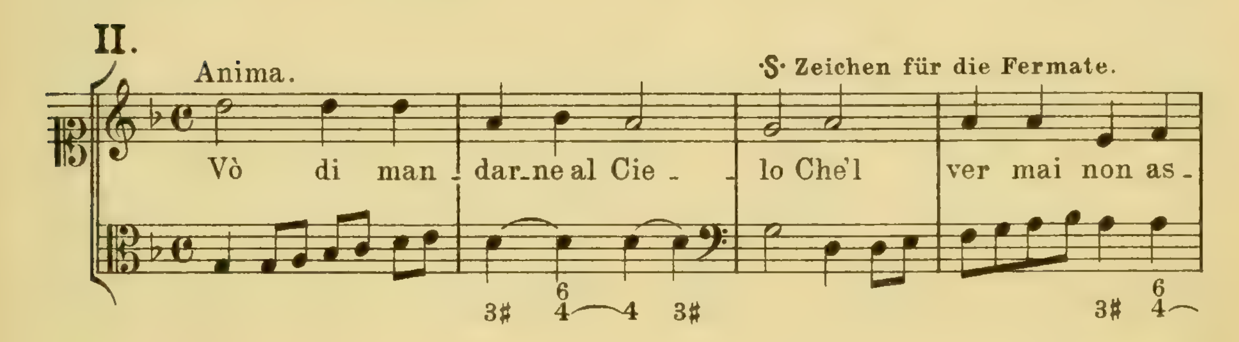
Die alte Rechtschreibung ist beibehalten und nur die einigen Texten eigene Verwendung des *h* in die allgemein übliche umgewandelt worden, also nicht *Echo*, sondern *Eco*, nicht *hoggi*, sondern *oggi*. In den Schäferspielen und Dramen sind die Versanfänge groß gedruckt worden, obwohl die Vorlagen nicht ganz konsequent sind. In den Komödien dagegen habe ich die Schreibweise der Manuskripte mit kleinen Buchstaben an den Versanfängen beibehalten.

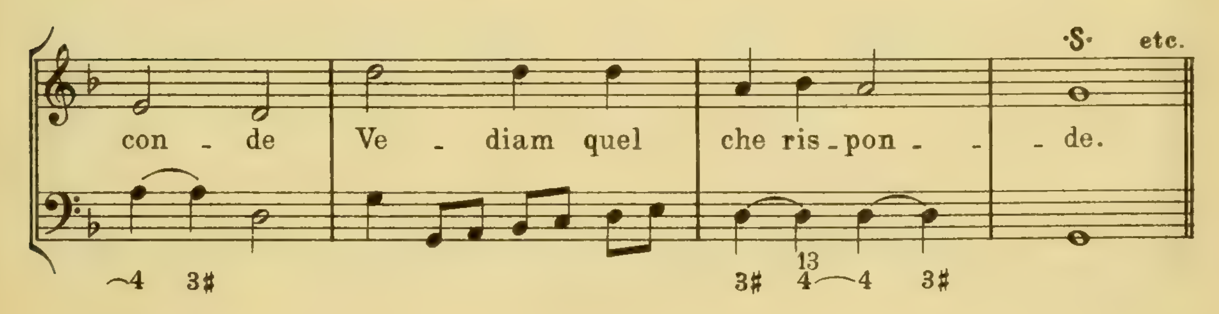
A. Cavaliere (Cavalliere) Emilio del.
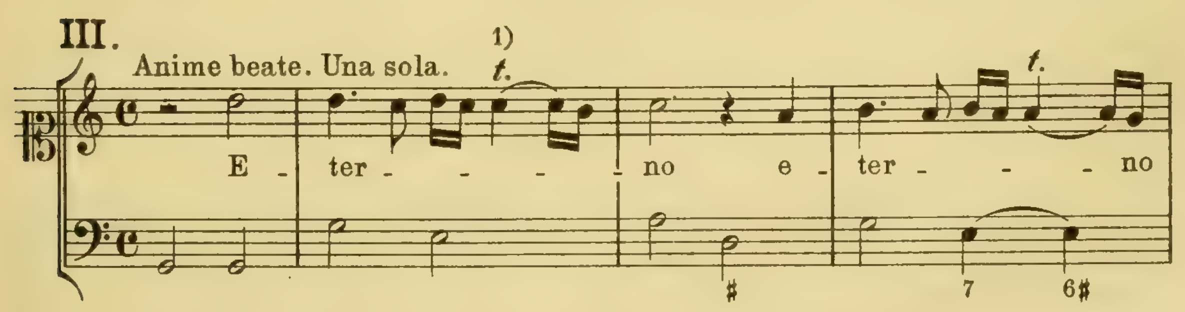
Rappresentazione di Anima et di Corpo, nuovamente posta in musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando, Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese... In Roma Appresso Nicolò Mutii l'Anno del Jubileo 1600.
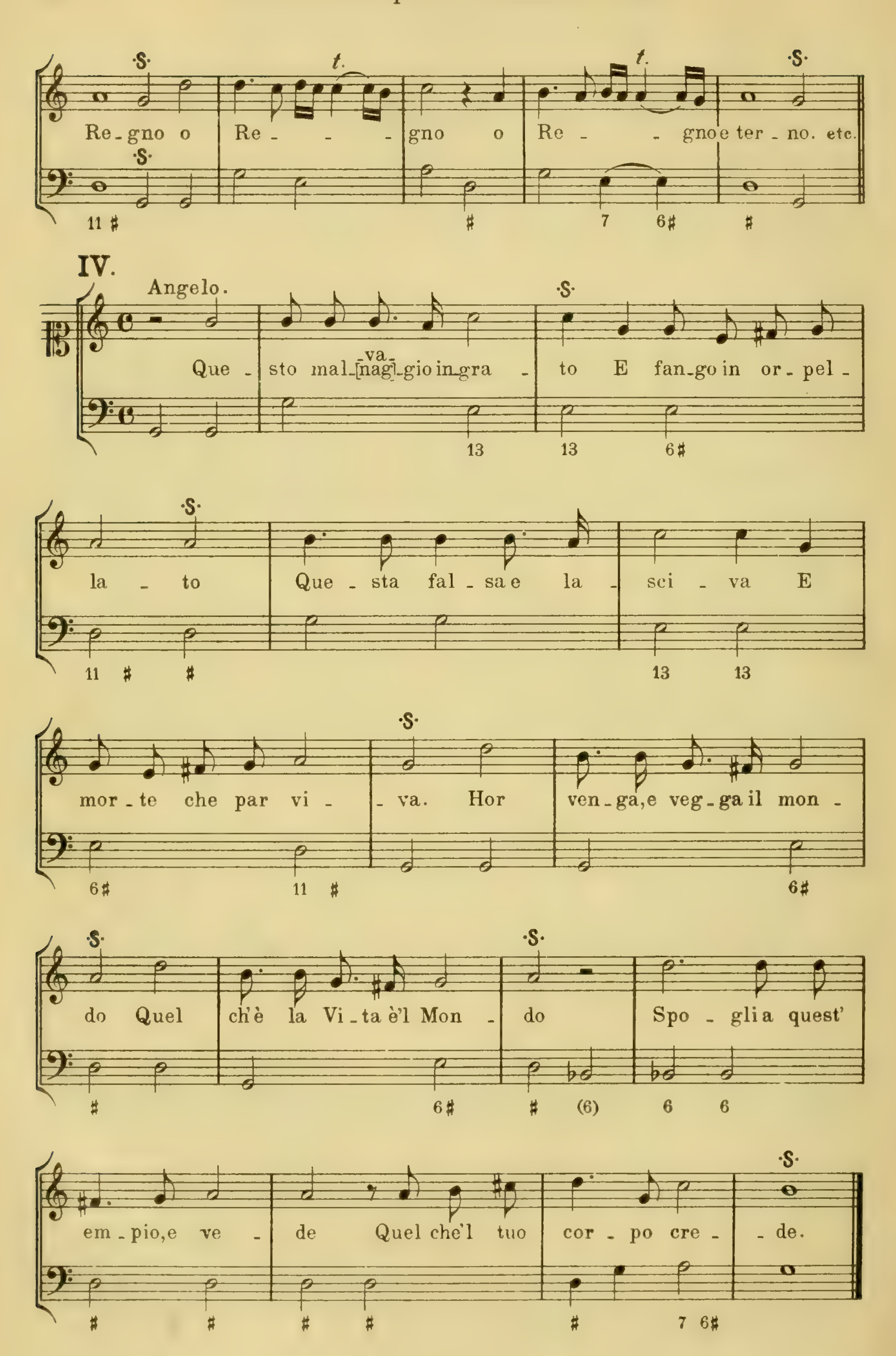










1) Der Triller ist nicht, wie in den florentinischen Werken a voce sola als Folge auf derselben Tonhöhe wiederholter Noten, sondern als Secundenbewegung auszuführen, wie aus der Einleitung zu diesem Werk zu ersehen ist.
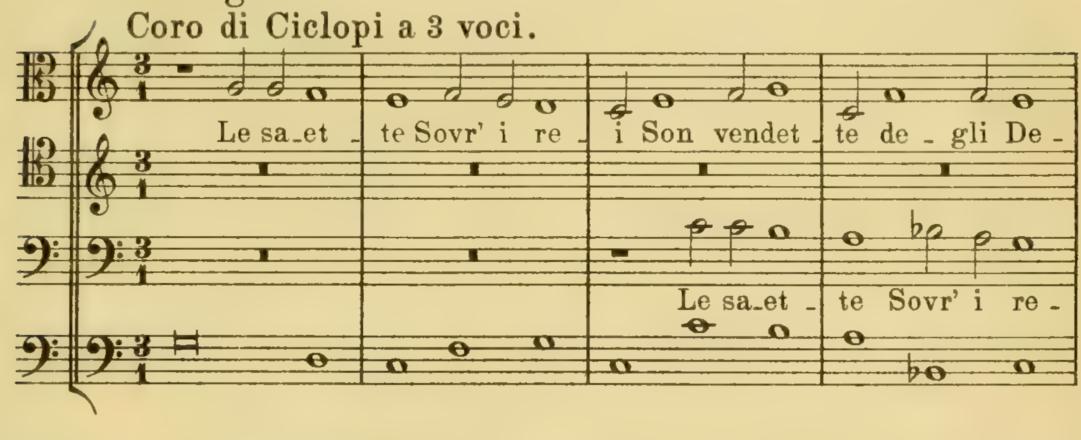

Re_gno o Re_ _gno o Re_ _gno e ter_no. etc.
IV.
Angelo.
Que_sto mal_[nag]_gio in_gra_to E fan_go in or_pel_
va
la_to Que_sta fal_sa e la_sci_va E
mor_te che par vi_va. Hor ven_ga, e veg_ga il mon_
do Quel ch'è la Vi_ta è'l Mon_do Spo_gli a quest'
em_pio, e ve_de Quel che'l tuo cor_po cre_de.

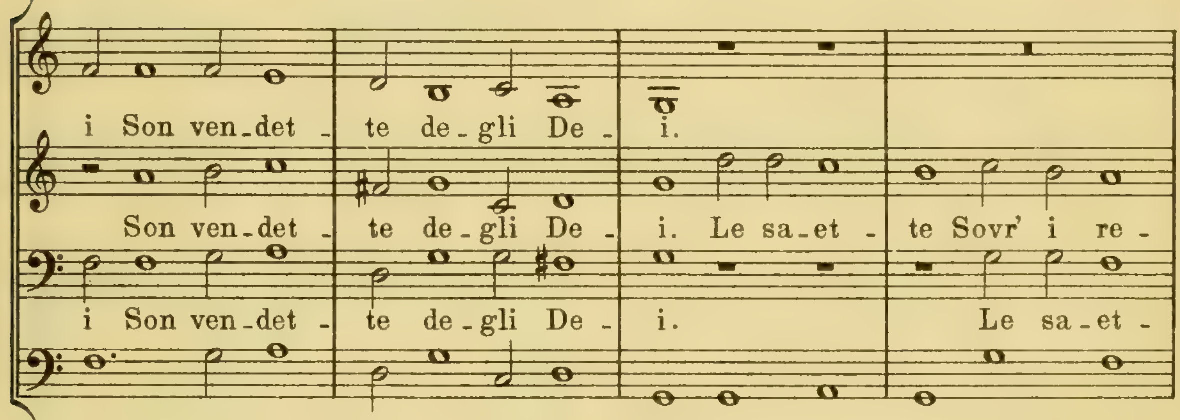
B. Domenico Mazzocchi.
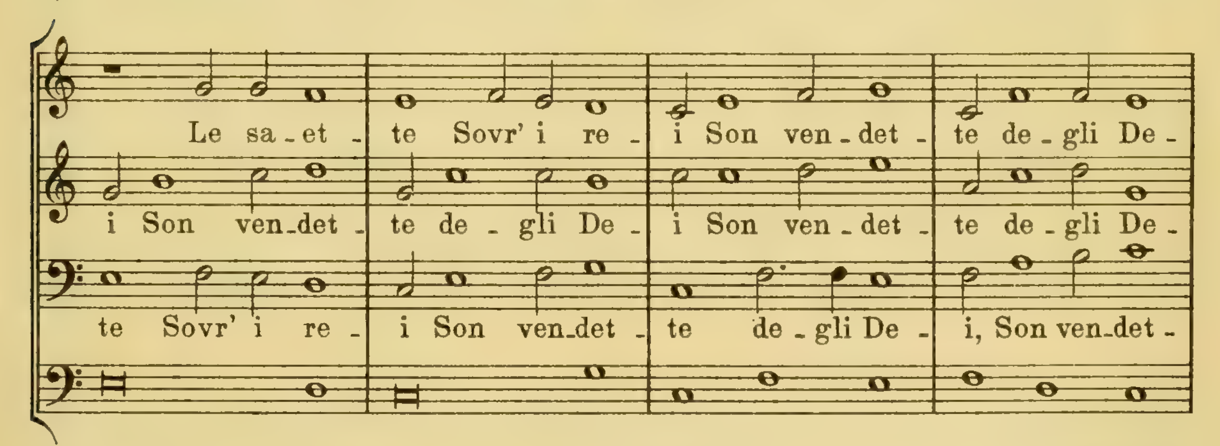
La Catena d'Adone. Venetia 1626.
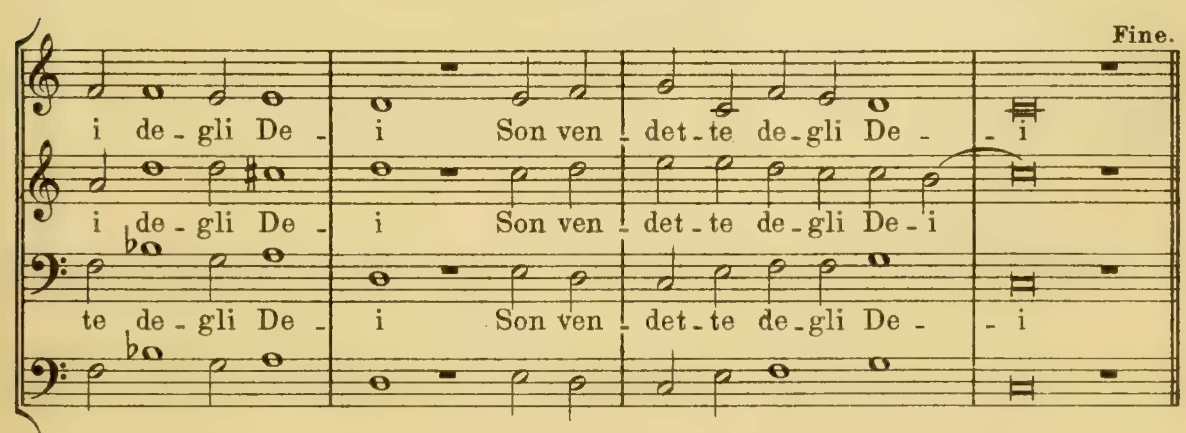
I. Prologo.

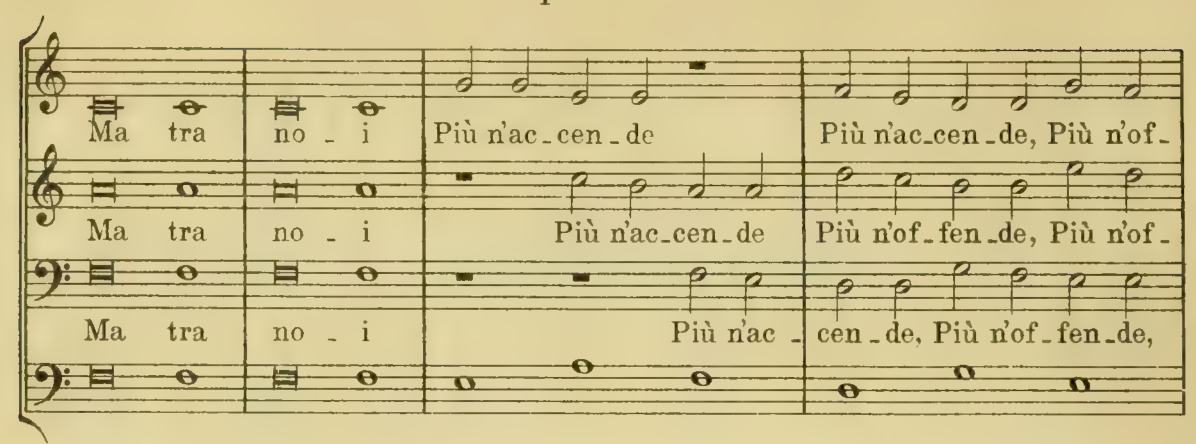
Coro di Ciclopi a 3 voci.
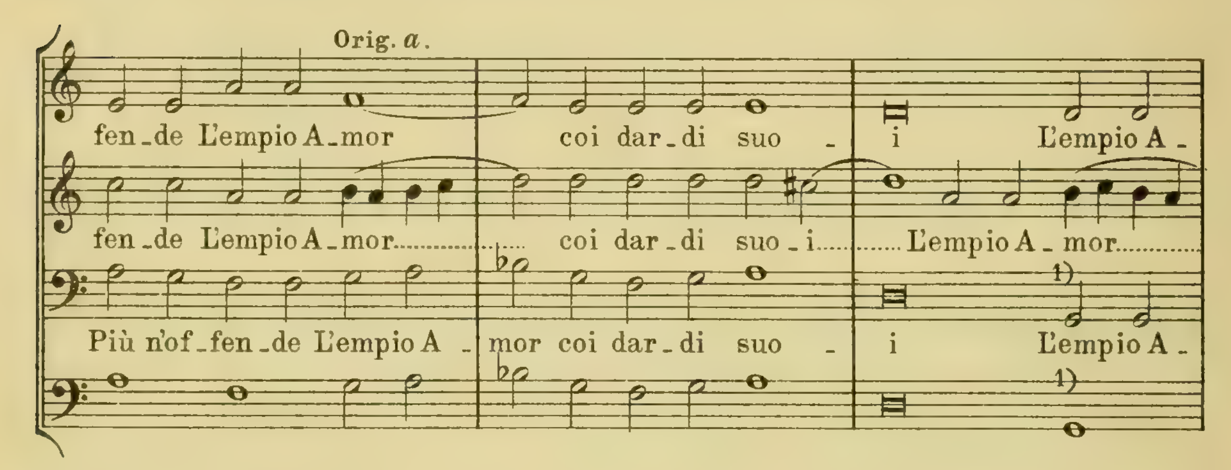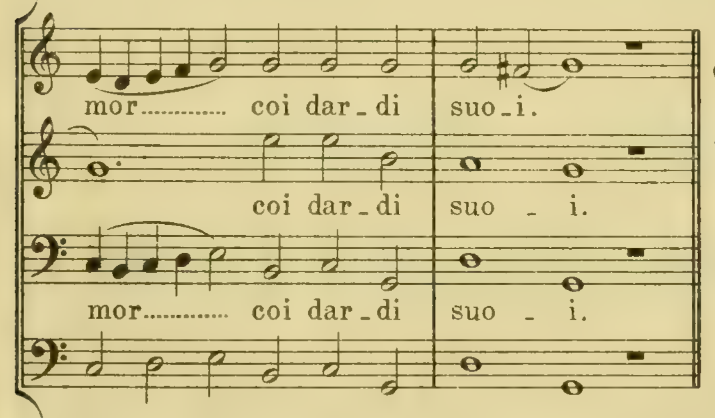














da capo fin al Fine.
(im Original ausgeschrieben.)

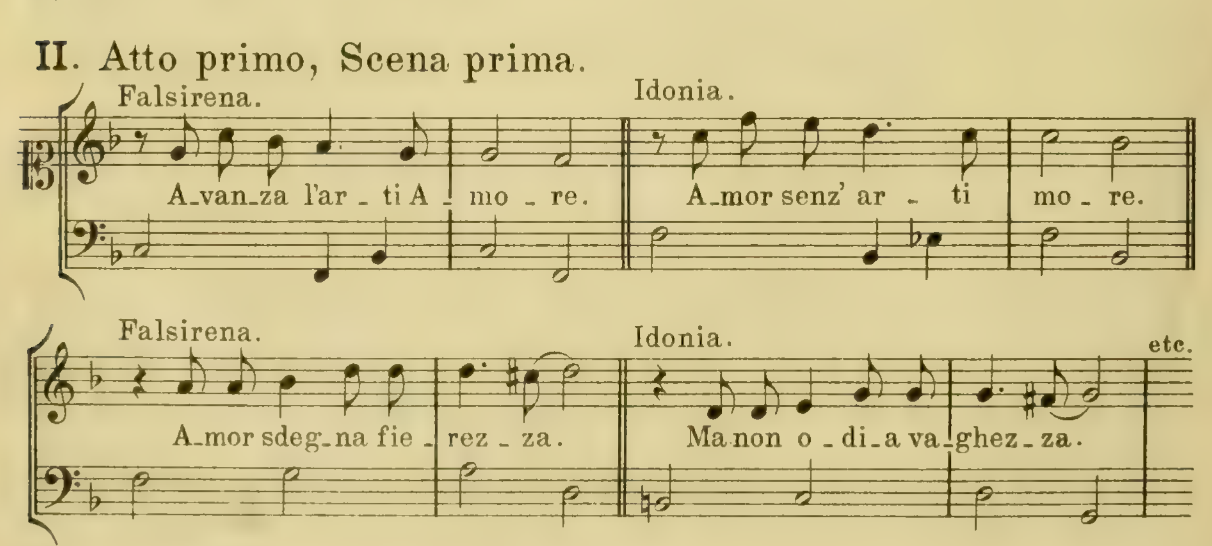
Le facelle son ardenti,

Le fiamelle son concenti,

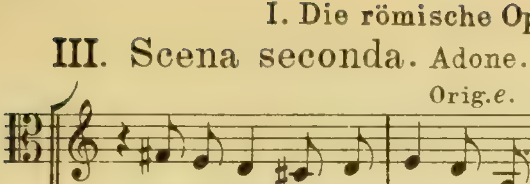
Ma ne' cori più scintilla,

L'aspro amor con suoi furori.

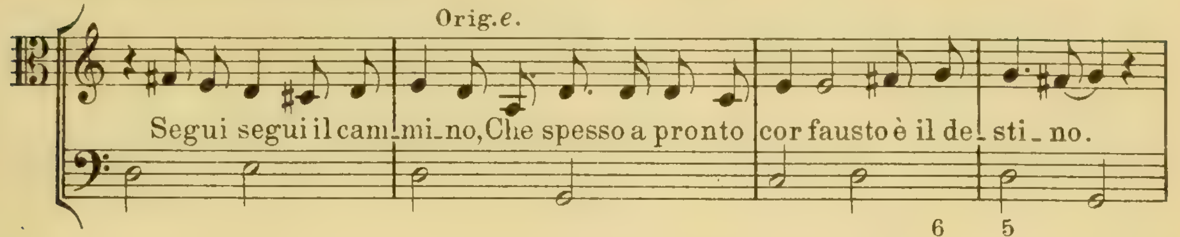
II. Atto primo, Scena prima.
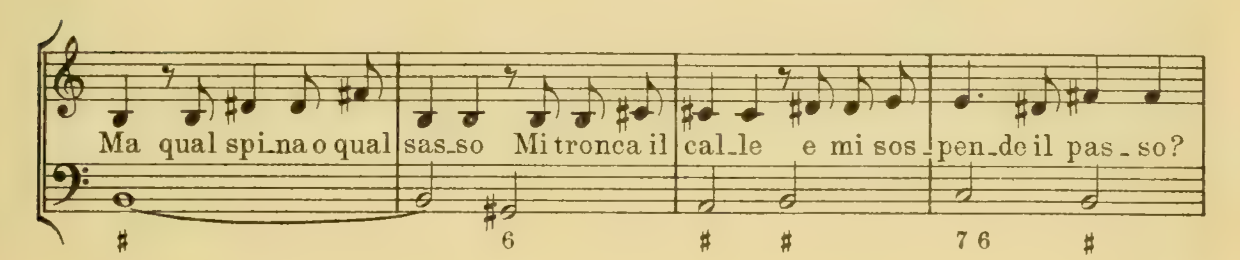


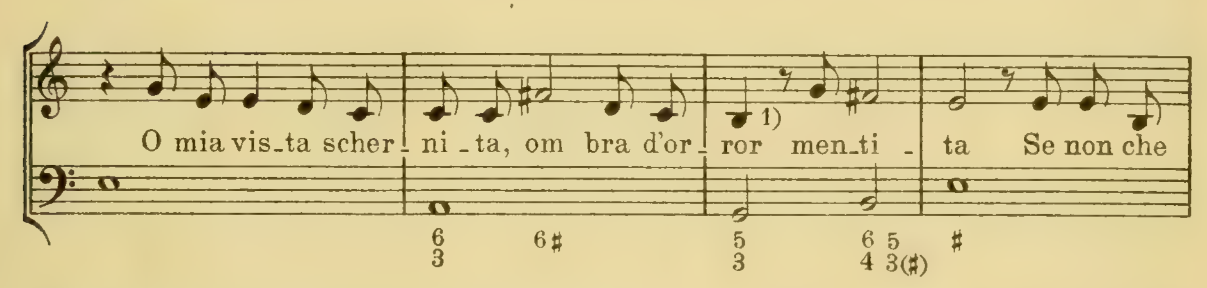
1) Im Original hier wohl fälschlich *h* anstatt *g*.

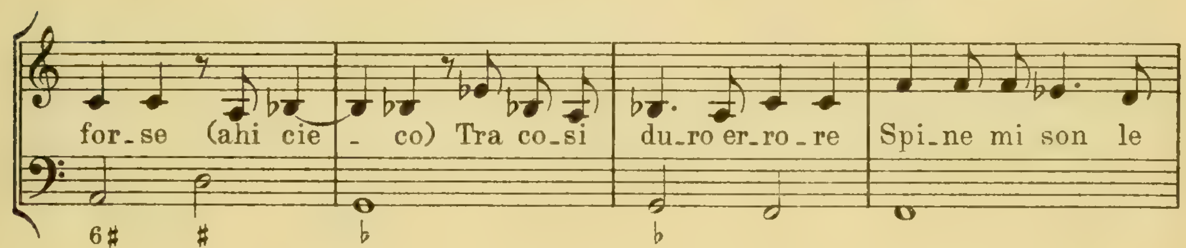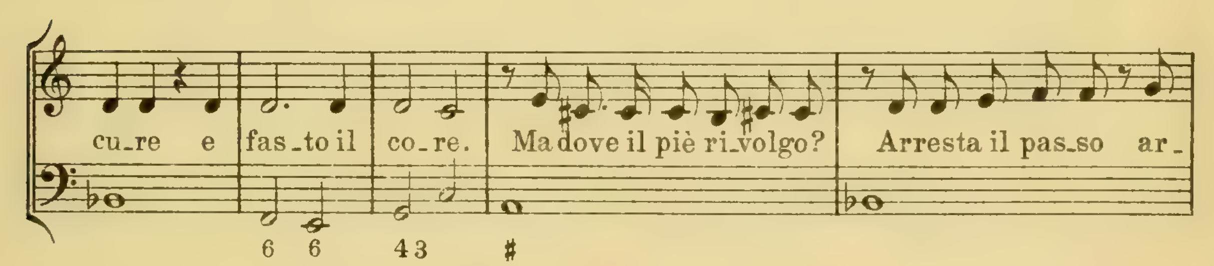


III. Scena seconda. Adone.

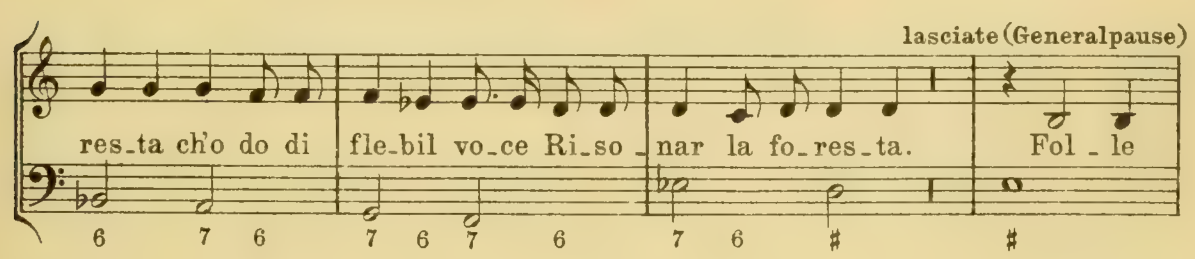


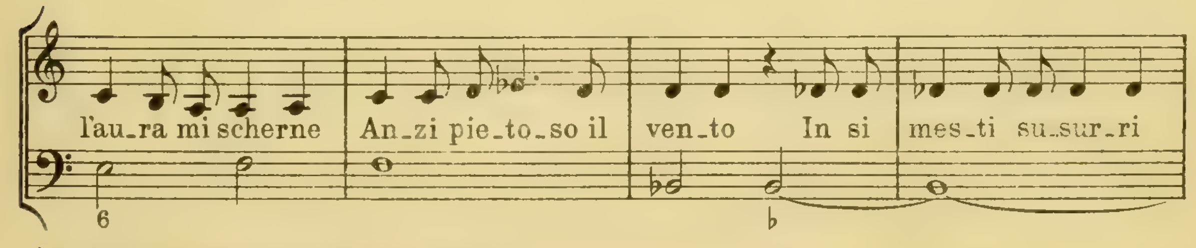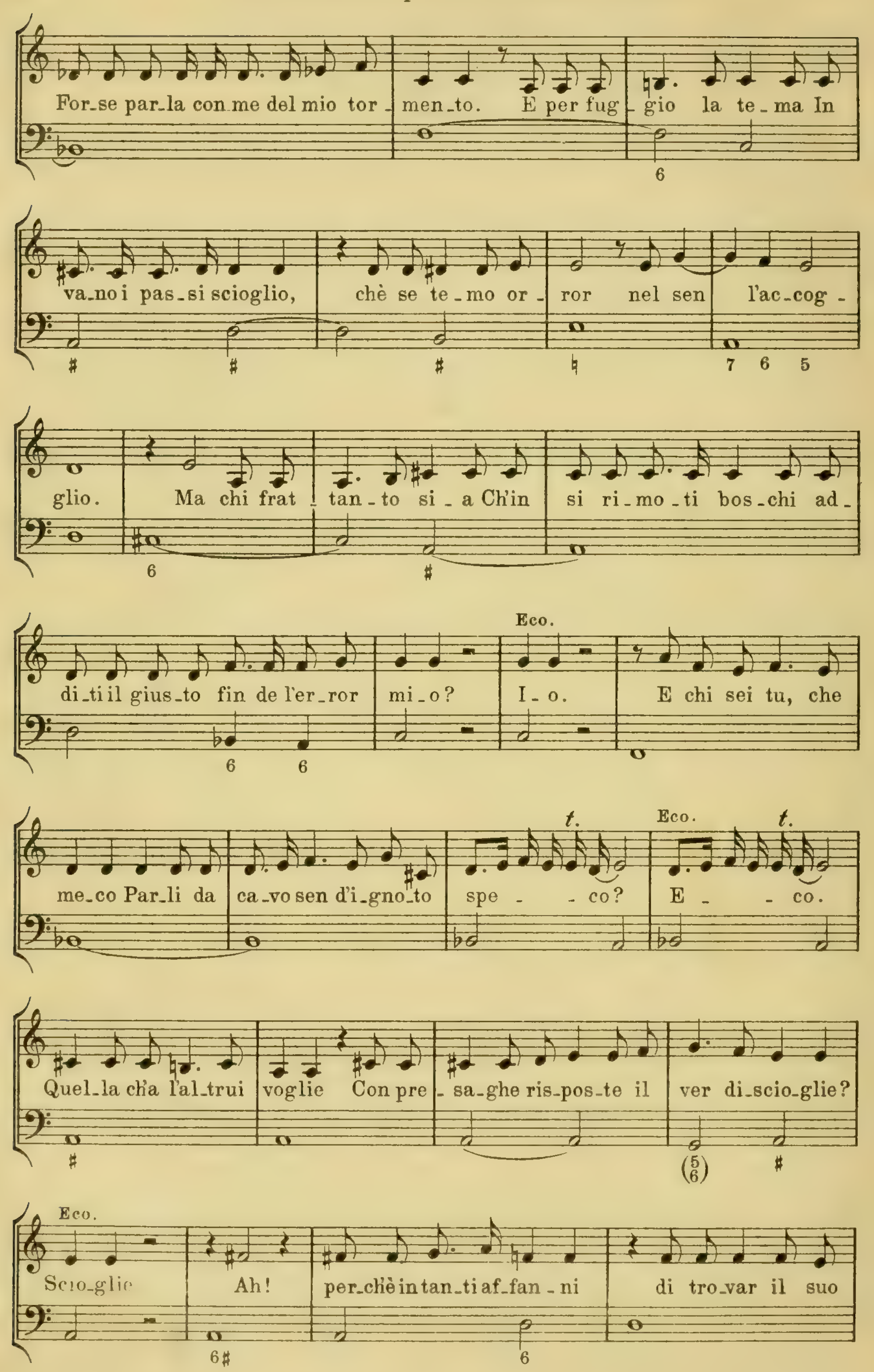






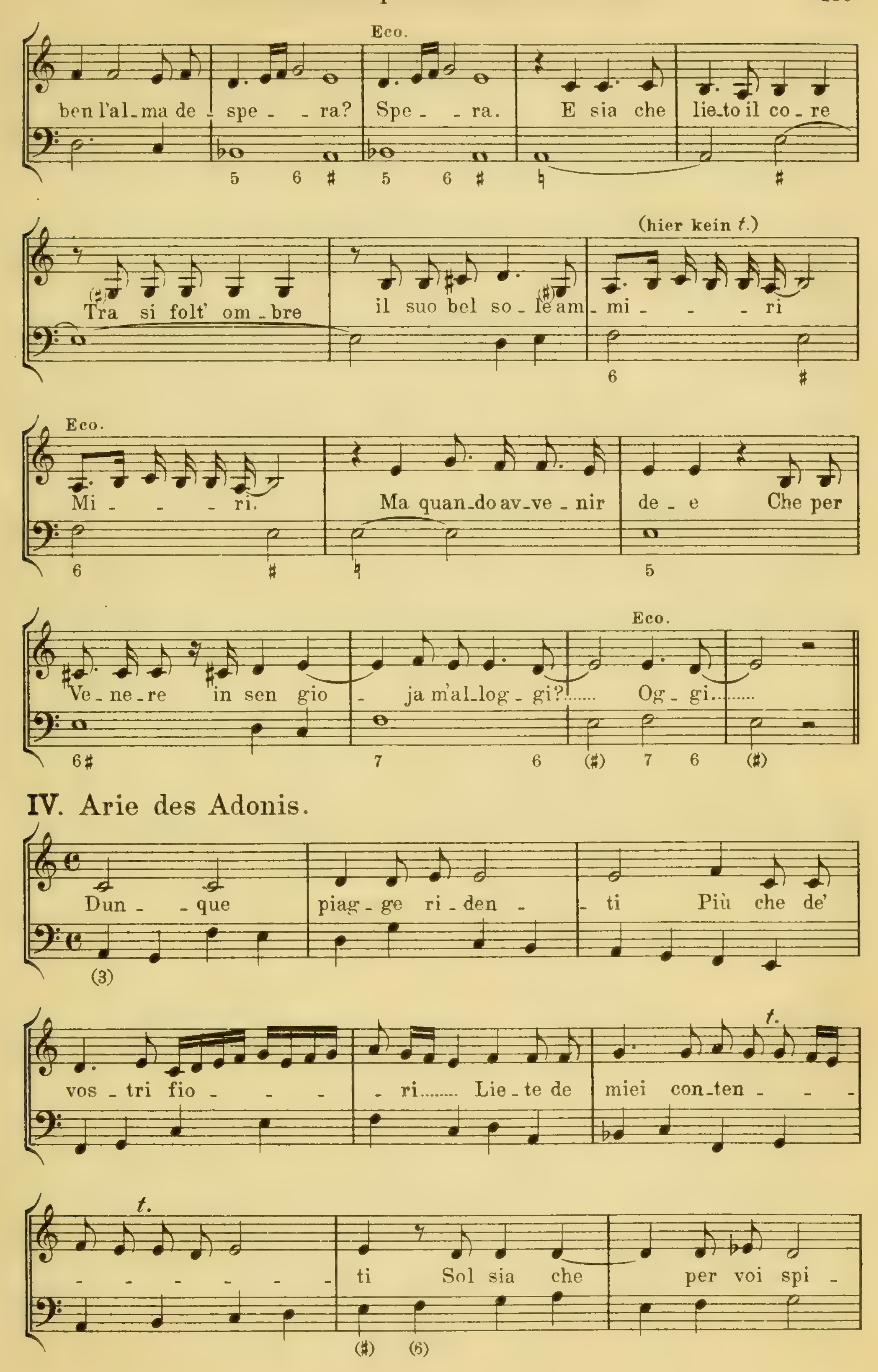






1) vielleicht Druckfehler für *d'onor*.


For_se par_la con me del mio tor_ men_to. E per fug_ gio la te_ma In
6
va_no i pas_si scioglio, chè se te_mo or_ ror nel sen l'ac_cog_
7 6 5
glio. Ma chi frat_ tan_to si_a Ch'in si ri_mo_ti bos_chi ad_
6
Eco.
di_ti il gius_to fin de l'er_ror mi_o? I_o. E chi sei tu, che
6 6
Eco.
t.
me_co Par_li da ca_vo sen d'i_gno_to spe_ _ co? E_ _ co.
Quel_la ch'a l'al_trui voglie Con pre_ sa_ghe ris_pos_te il ver di_scio_glie?
Eco.
Scio_glie Ah! per_ch'è in tan_ti af_fan_ni di tro_var il suo
6
6


Eco.
ben l'al_ma de _ spe _ _ ra? Spe _ _ ra. E sia che lie_to il co _ re
(hier kein t.)
Tra si folt' om _ bre il suo bel so _ le am _ mi _ _ _ ri
Eco.
Mi _ _ _ ri. Ma quan_do av_ve _ nir de _ e Che per
Eco.
Ve _ ne _ re in sen gio _ ja m'al_log _ gi?...... Og _ gi........
IV. Arie des Adonis.
Dun _ _ que piag _ ge ri _ den _ _ ti Più che de'
vos _ tri fio _ _ _ _ ri........ Lie _ te de miei con_ten _ _ _
_ _ _ _ _ _ ti Sol sia che per voi spi _

ri ein voi .... di mo - - ri.

Ritornello. (Instrumente sind nicht genannt, gemeint sind zwei Violinen, ein Cello oder Viola da gamba und Clavicembalo.)

5 6 6

V. Scena terza. Falsirena.

Fra bei nem - bi di fior Ze - - - fi - ro il vo - lo.......

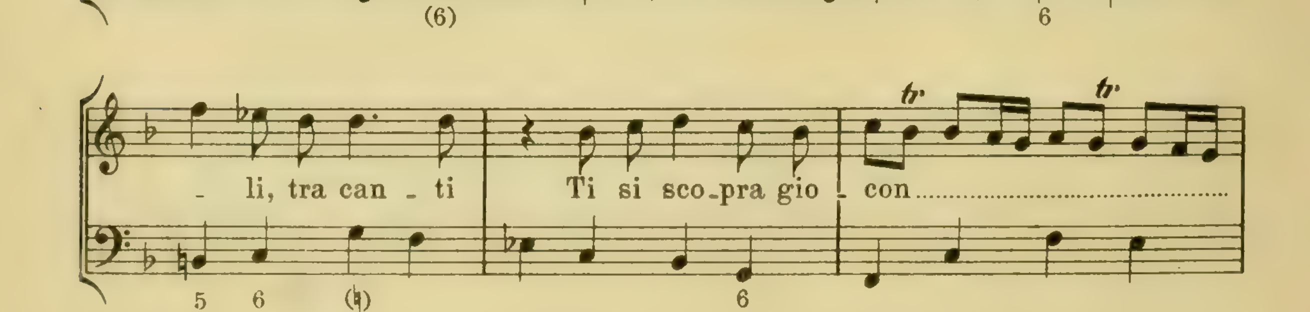
Aria des Falsirena.
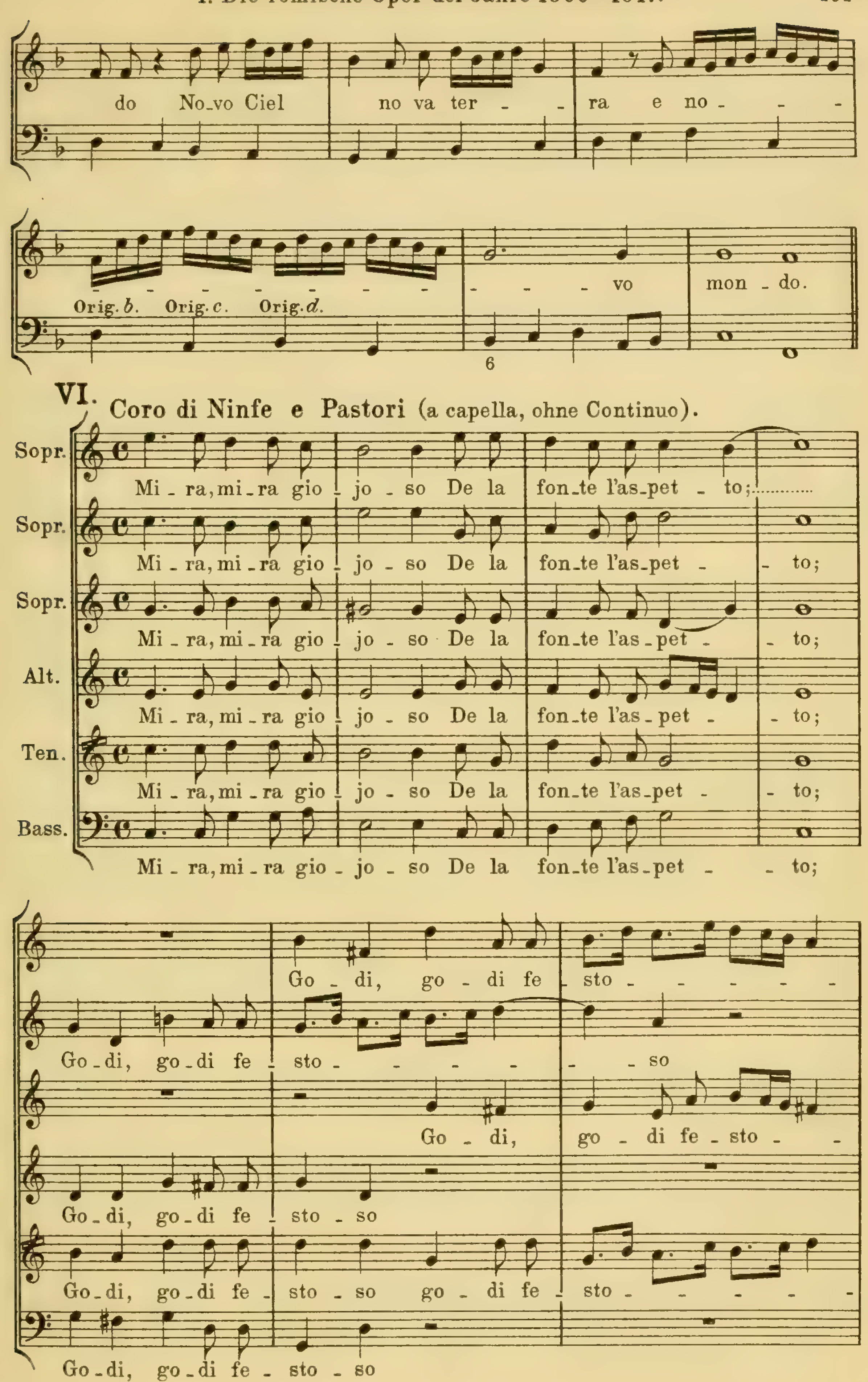
Ri - da l'auret - ta a man - - - - te Al bel se ren - - -

6 (7) (6)

- del tuo di - vin .... sembian - te E tra bal - - -

(6) 6




do No_vo Ciel no va ter - - ra e no - - -
- - - - - - - - - - - vo mon - do.
Orig. b. Orig. c. Orig. d.
6
VI. Coro di Ninfe e Pastori (a capella, ohne Continuo).
Sopr. Mi - ra, mi - ra gio - jo - so De la fon_te l'as_pet - to;
Sopr. Mi - ra, mi - ra gio - jo - so De la fon_te l'as_pet - - to;
Sopr. Mi - ra, mi - ra gio - jo - so De la fon_te l'as_pet - - to;
Alt. Mi - ra, mi - ra gio - jo - so De la fon_te l'as_pet - - to;
Ten. Mi - ra, mi - ra gio - jo - so De la fon_te l'as_pet - - to;
Bass. Mi - ra, mi - ra gio - jo - so De la fon_te l'as_pet - - to;
Go - di, go - di fe - sto - - - - -
Go_di, go_di fe - sto - - - - - - so
Go - di, go - di fe - sto - -
Go_di, go_di fe - sto - so
Go_di, go_di fe - sto - so go - di fe - sto - - - - -
Go_di, go_di fe - sto - so

so go - di, go - di fe - sto - - - so, fe - - - -

go - di, go - di fe - sto - - - - - - - -

so go - di fe - sto - - - so fe -

go - di, go - di fe - sto - so, fe - sto - - - - - - - - - -

so go - di, go - di fe - sto - - - - - -

go - di, go - di fe - sto - - - - - - - - - - -

sto - - - - - so De la sel - va il di - let - - -
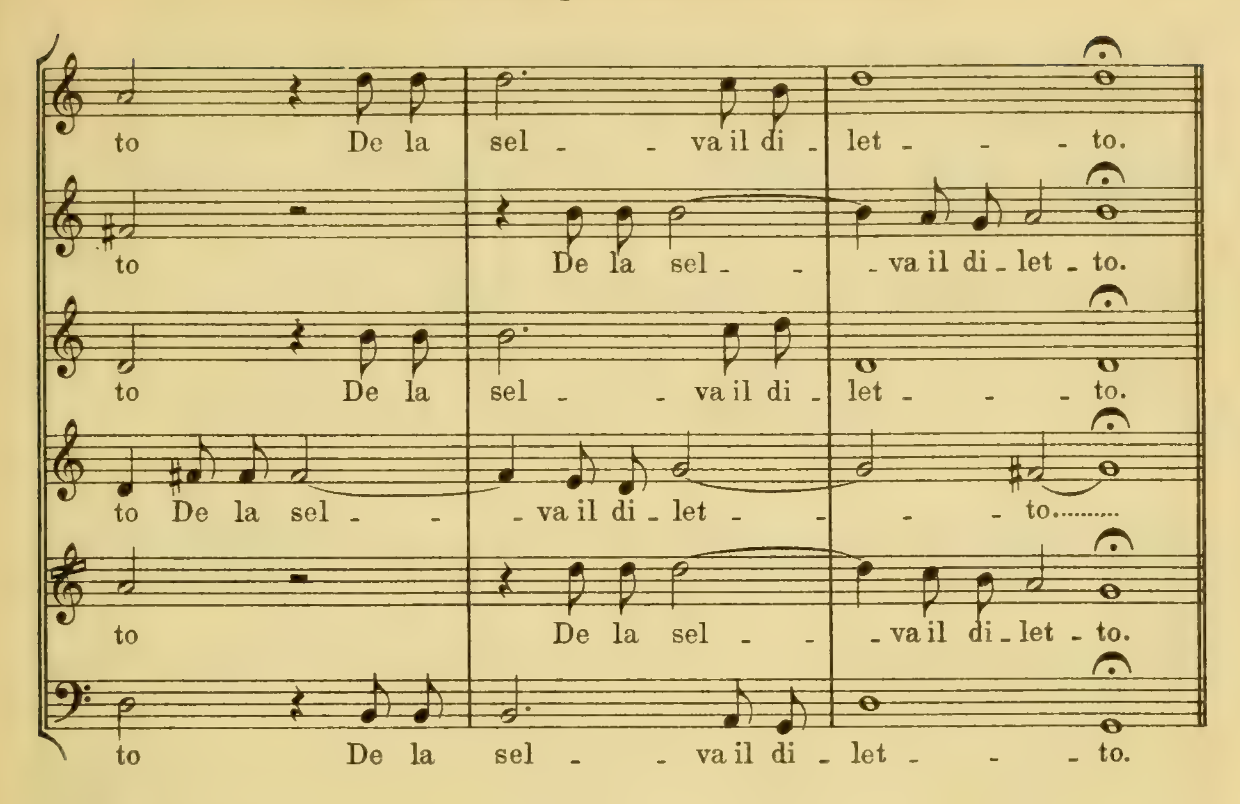
so fe - sto - so...... De la sel - va, de la sel - va il di - let -

sto - - - - - - - so De la sel - va il di - let -
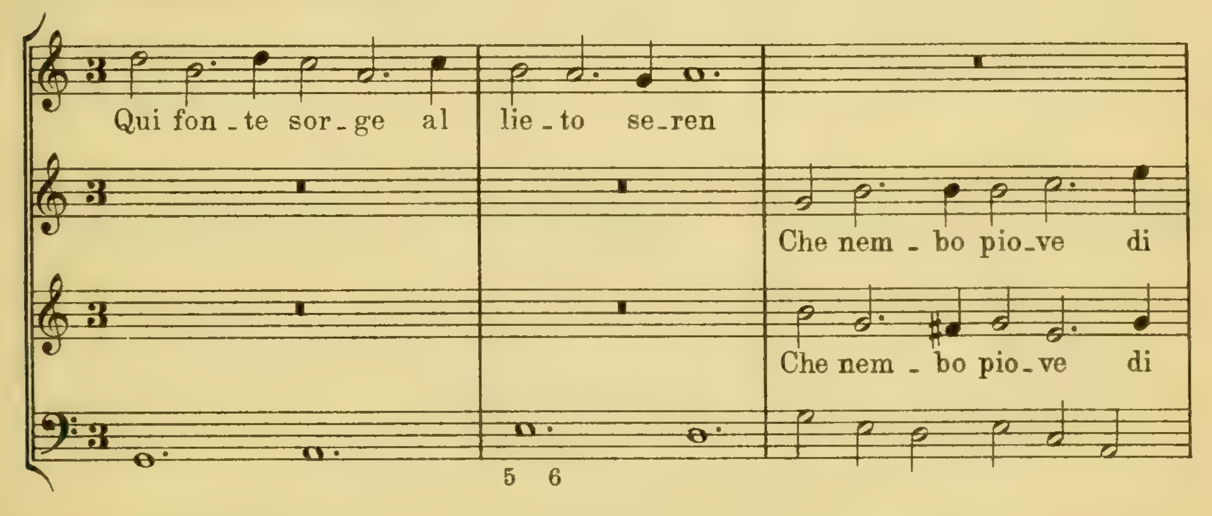
- - - - - - so De la sel - va il di - let -

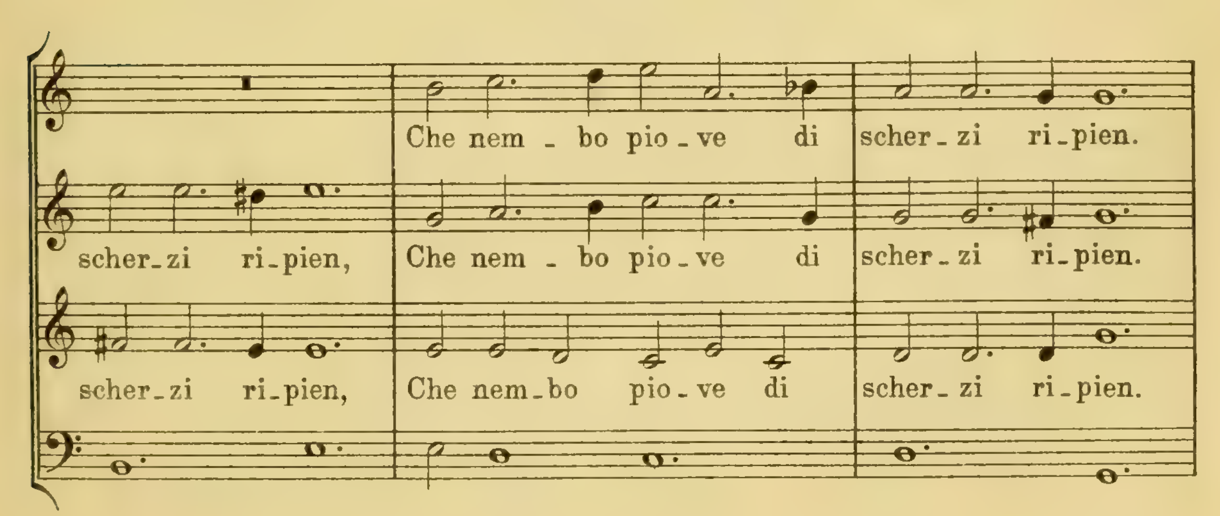
- - - - - - so De la sel - va il di - let - - -
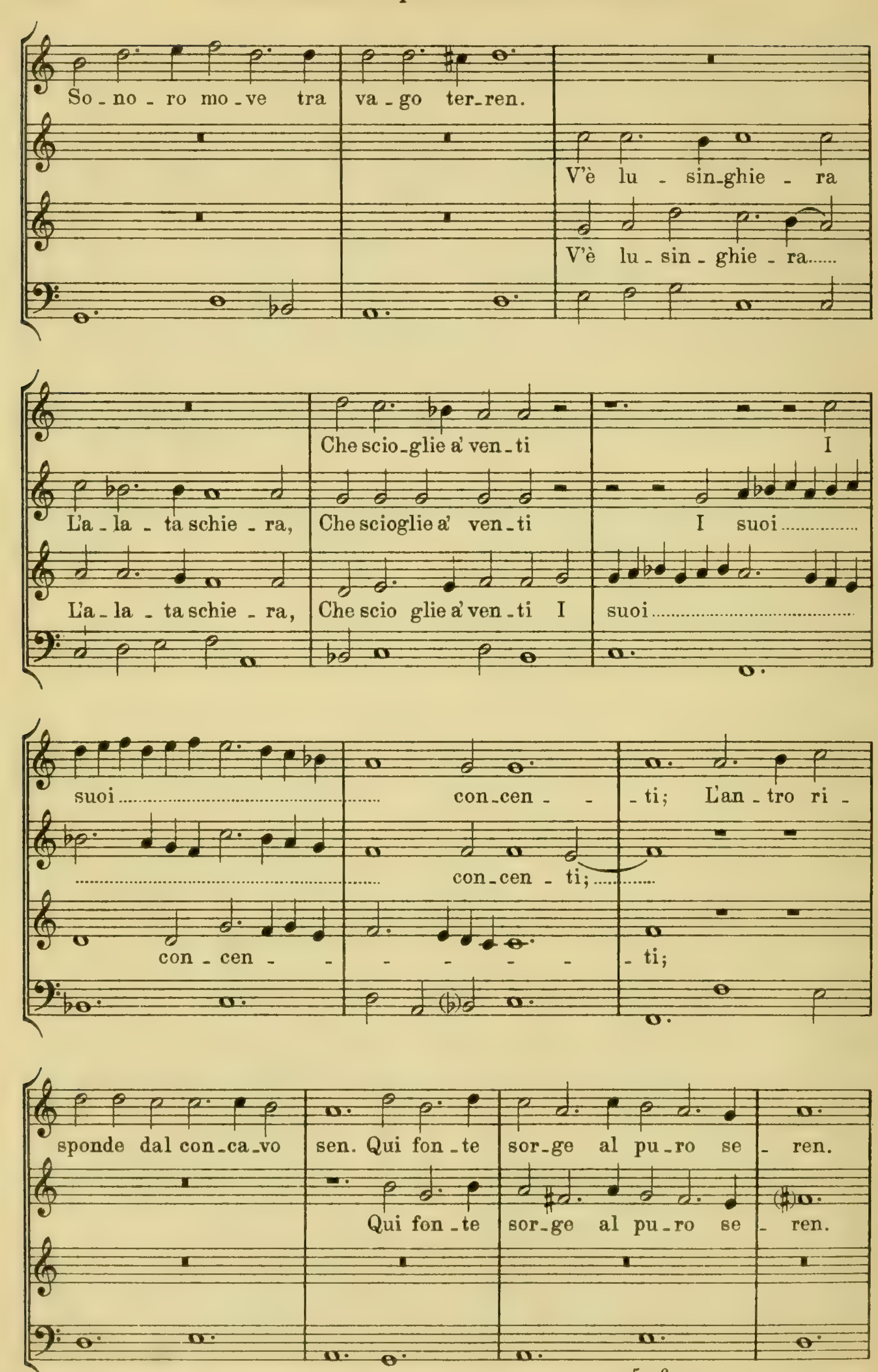
- - - - - - - so De la sel - va il di - let - - -
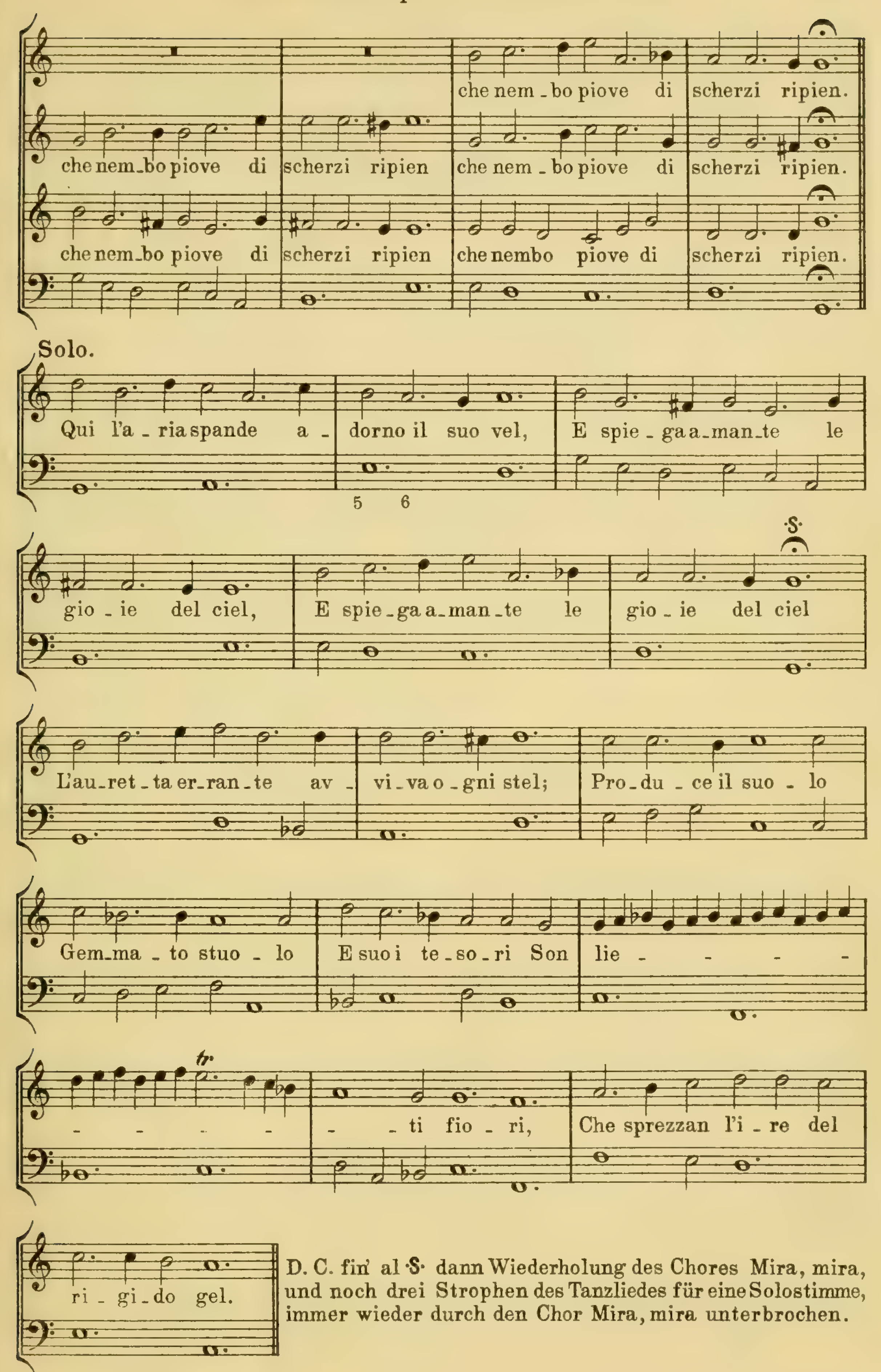


VII. Ballo a 3 voci.
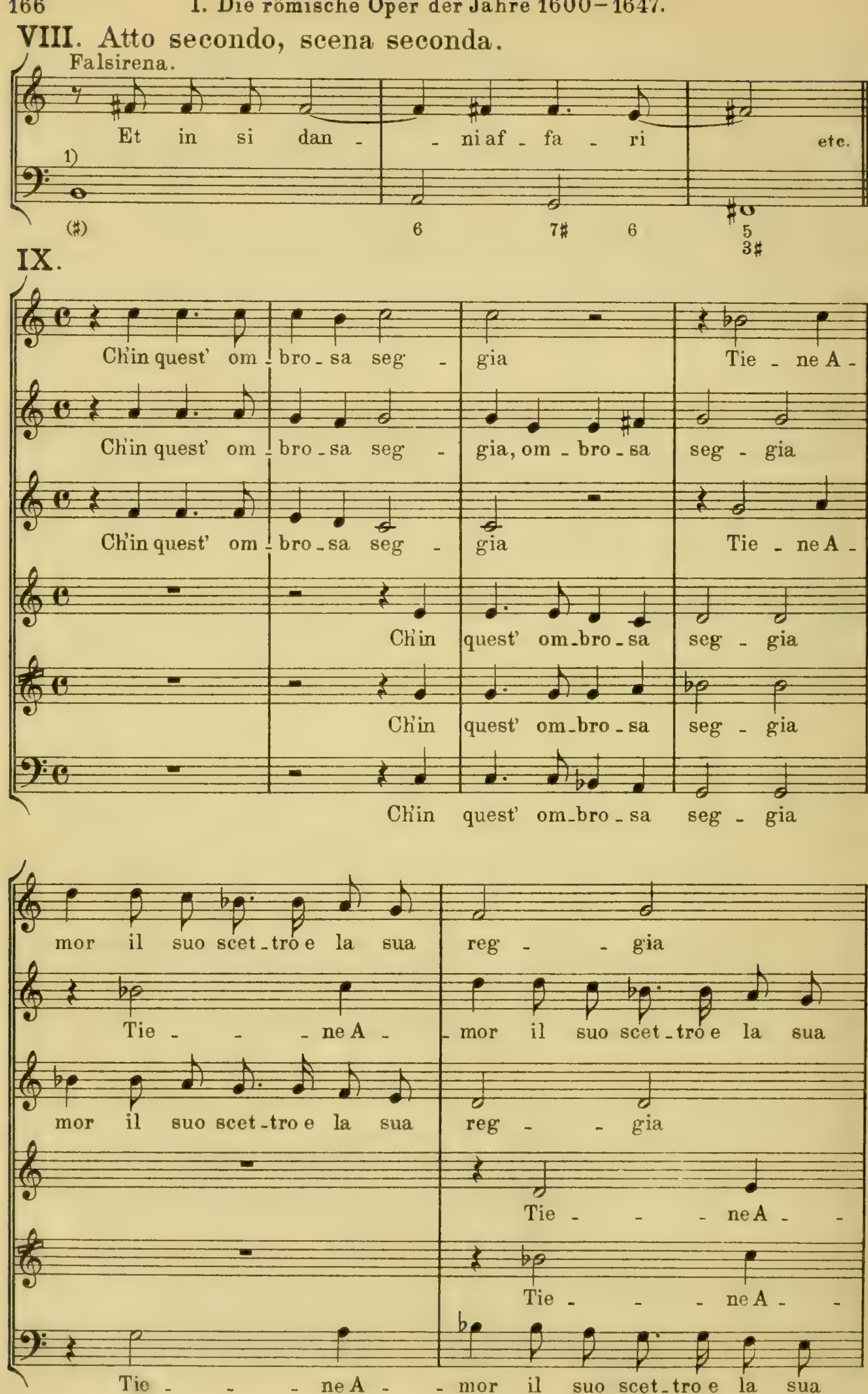





So_no_ro mo_ve tra va_go ter_ren.
V'è lu _ sin_ghie _ ra
V'è lu_sin_ghie_ra......
Che scio_glie a' ven_ti I
L'a_la _ ta schie _ ra, Che scioglie a' ven_ti I suoi
L'a_la _ ta schie _ ra, Che scio glie a' ven_ti I suoi
suoi ... con_cen _ _ ti; L'an_tro ri _
con_cen _ ti;
con _ cen _ _ ti;
sponde dal con_ca_vo sen. Qui fon_te sor_ge al pu_ro se _ ren.
Qui fon_te sor_ge al pu_ro se _ ren.
5 6



D. C. fin' al ·S· dann Wiederholung des Chores Mira, mira, und noch drei Strophen des Tanzliedes für eine Solostimme, immer wieder durch den Chor Mira, mira unterbrochen.
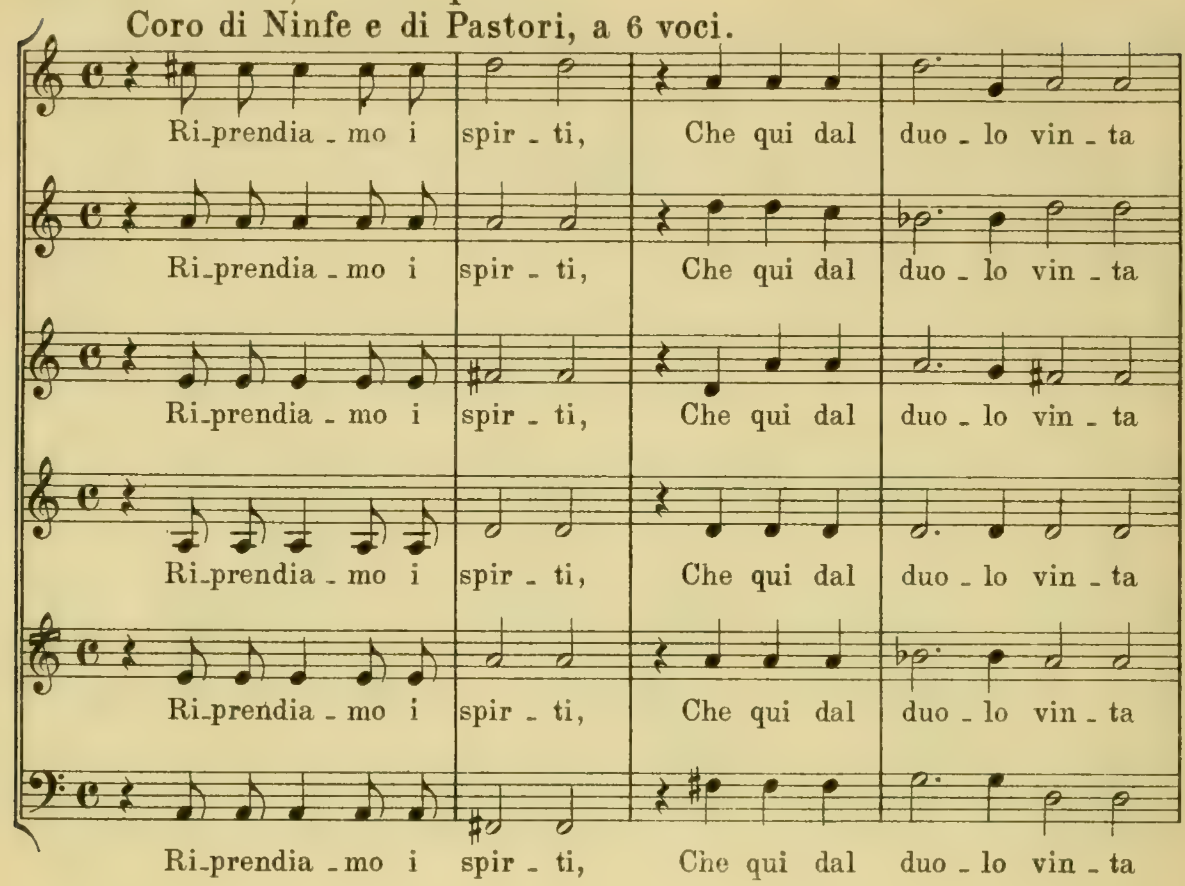


1) Das *h* ist vielleicht ein Druckfehler, und *d* zu lesen.

Tie - - - ne A - - | mor il suo scet - tro e la sua
reg - - gia | Tie - - - ne A - -
Tie - - - ne A - - | mor il suo scet - tro e la sua
mor il suo scet - tro e la sua | reg - - - gia
mor il suo scet - tro e la sua | reg - - - gia
reg - - gia | Tie - - - ne A - -

reg - - - - | - - - - | - - - gia.
mor il suo scettro e la sua | reg - - - gia | e la sua reg - gia.
reg - gia, Tie - ne A - | mor il suo scettro e la sua | reg - - gia.
Tie - ne A - - | mor il suo scettro e la sua | reg - - gia.
Tie - - ne A - | mor il suo scettro e la sua | reg - - gia.
mor il suo scettro e la sua | reg - - - - - - - gia.



X. Atto terzo, scena quarta.



Gia _ ce lan_gui_da, si, ma non es _ tin _ ta, ma non es _

Gia _ ce lan_gui_da, si, ma non es _ tin _

Gia _ ce lan_gui_da, si, ma non es _

Continuo.

(♯) ♭ 6♯ ♭ (9 7) ♭ (♯) (♮) (♯) (♮) 4 3

tin - ta........ Gia - ce

- - ta. Gia - ce

tin - ta. Gia - ce lan-gui-da, si,

Gia - ce lan-gui-da, si.................................. lan-

Gia - ce lan-gui-da, si, ma non es-

4 3 Gia - ce lan-gui-da,

lan - gui-da, si, ma non es - tin - ta..........

lan - gui-da, si, ma non es - tin - ta.

ma non es - tin - ta.

- gui - da, si, ma non es - tin - ta.

tin - ta, ma non es - tin - ta.

si, ma non es - tin - ta.

XI.

Coro di Ninfe e di Pastori Um die Hälfte gekürzt.

Sopr.

Sopr.

Sopr.

Tenor. Alt?
Da rio mar - tir........................ Scos - sa ri - mi - ra - si

Tenor.
Da rio mar - tir........................ Scos - sa ri - mi - ra - si

Bass.
Da rio mar - tir Scos - sa ri - mi - ra - si

Da fier de - sir.................... De - sta rag - gi - ra - si

Da fier de - sir.................... De - sta rag - gi - ra - si Si può 'ldo - lor

Si può'ldo - lor

Si può 'ldo - lor

Da fier de - sir De - sta rag - gi - ra - si

Sí può l'amor Ch'as_pro n'in_vi - di - a

Sí può l'amor Ch'as_pro n'in_vi - di - a Sí può'ldo_

Sí può l'amor Ch'as_pro n'in_vi - di - a Sí può'ldo_

Ch'empio n'in_si - di - a

Ch'empio n'in_si - di - a

Ch'empio n'in_si - di - a

Sí puo l'a - mor............ Sí puo 'ldo - lor............

lor................ Sí può l'a - mor............ Sí può 'ldo_

lor................. Sí può l'a - mor............ Sí può l'a - mor............

Sí può 'ldo - lor................ Sí può l'a - mor............

Sí può l'a - mor .... Sí può 'ldo - lor................

Sí può ldo - lor................ Sí può 'ldo_

Adagio.

Sí può l'a_mor Ch'em_pio n'in _ si _ di _ a.

lor.................. Ch'as_pro n'in _ vi _ di _ a Ch'em_pio n'in _ si _ di _ a.

Ch'as_pro n'in _ vi _ di _ a Ch'em_pio n'in _ si _ di _ a.

Ch'as_pro n'in _ vi _ di _ a Ch'em_pio n'in _ si _ di _ a.

Sí può l'a_mor Ch'em_pio n'in _ si _ di _ a.

lor.................. Ch'as_pro n'in _ vi _ di _ a Ch'em_pio n'in _ si _ di _ a.

XII. Atto quarto, scena terza.

Adagio.

Sopr. Del _ la Ma _ ga il gra _ ve ac _ cen _ to scosso ha

Sopr. Del _ la Ma _ ga il gra _ ve ac _ cen _ to scosso ha

Sopr. Del _ la Ma _ ga il gra _ ve ac _ cen _ to scosso ha

Alt. Del _ la Ma _ ga il gra _ ve ac _ cen _ to scosso ha

Tenor. Del _ la Ma _ ga il gra _ ve ac _ cen _ to scosso ha

Bass. Del _ la Ma _ ga il gra _ ve ac _ cen _ to scosso ha

'lpia - no mos - so il mon - te, E con or - ri - do spa -

'lpia - no mos - so il mon - te, E con or - ri - do spa -

'lpia - no mos - so il mon - te, E con or - ri - do spa -

'lpia - no mos - so il mon - te, E con or - ri - do spa -

'lpia - no mos - so il mon - te, E con or - ri - do spa -

'lpia - no mos - so il mon - te, E con or - ri - do spa -

ven - to, Sec - ca ha l'her - ba e ar - so il fon - te.

ven - to, Sec - ca ha l'her - ba e ar - so il fon - te.

ven - to, Sec - ca ha l'her - ba e ar - so il fon - te.

ven - to, Sec - ca ha l'her - ba e ar - so il fon - te.

ven - to, Sec - ca ha l'her - ba e ar - so il fon - te.

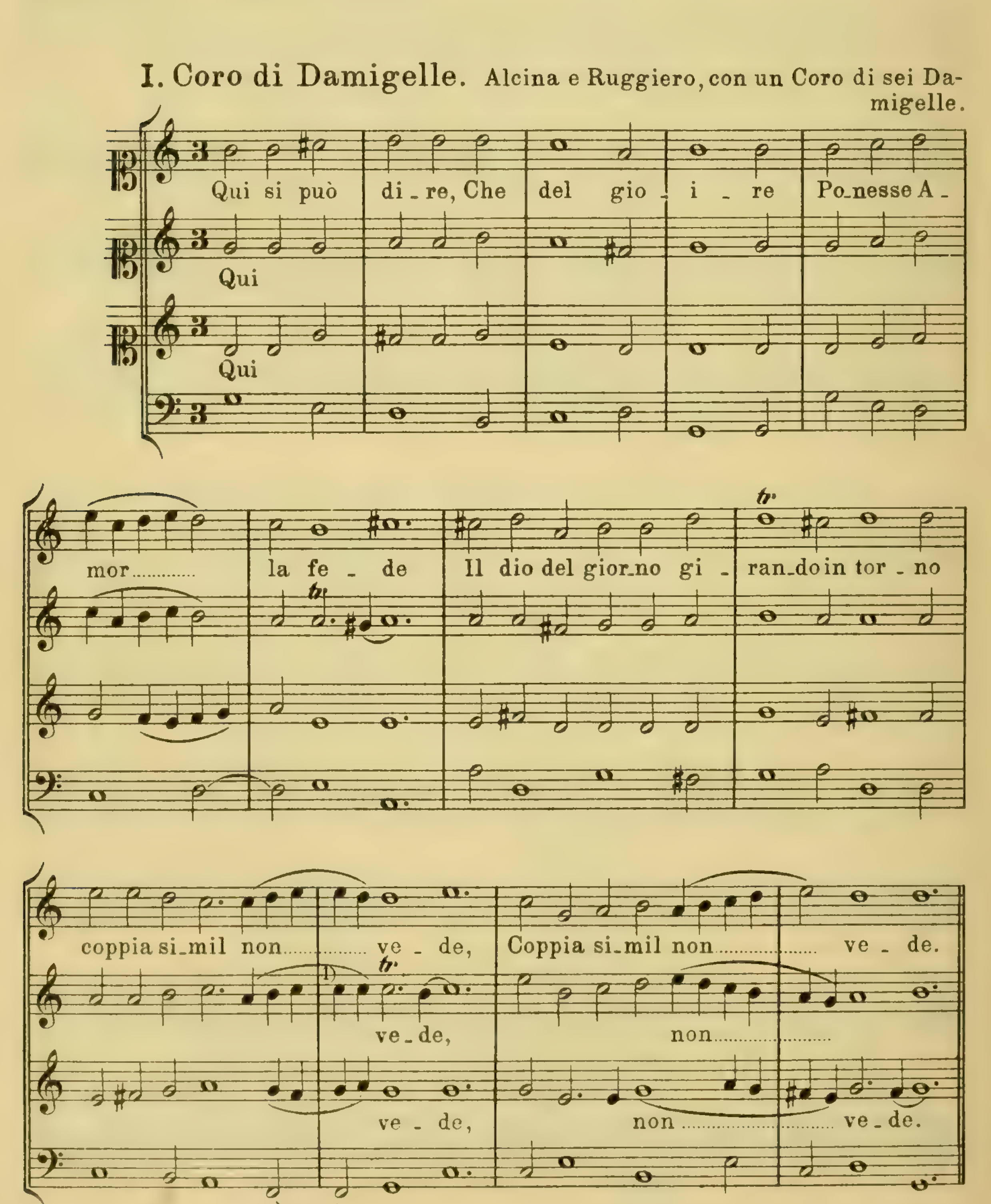
ven - to, Sec - ca ha l'her - ba e ar - so il fon - te.

C. Francesca Caccini.

La Liberazione di Ruggiero dall Isola d'Alcina, Balletto, Composto in Musica dalla Francesca Caccini ne Signorini Malaspina, rappresentata nel Poggio Imper le Villa della Serenissma Arcidca d Austria Gran Ducessa(!) di Toscana Al Serenissmo Ladislao Sigismondo, Principe di Polonia e di Suczia In Firenze... 1625

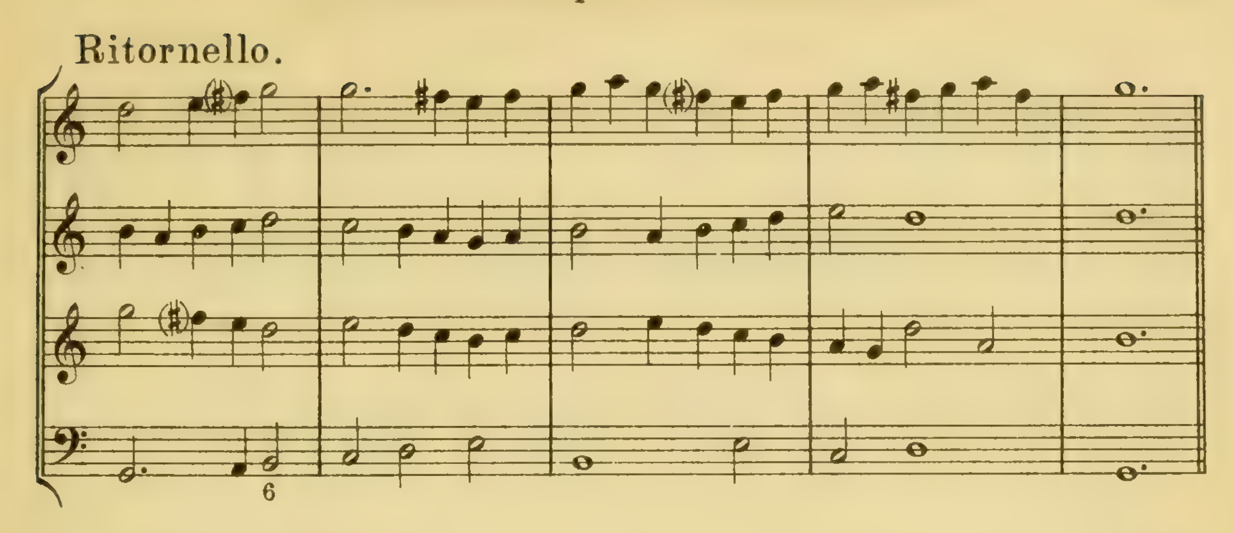
I. Coro di Damigelle.

Alcina e Ruggiero, con un Coro di sei Damigelle.



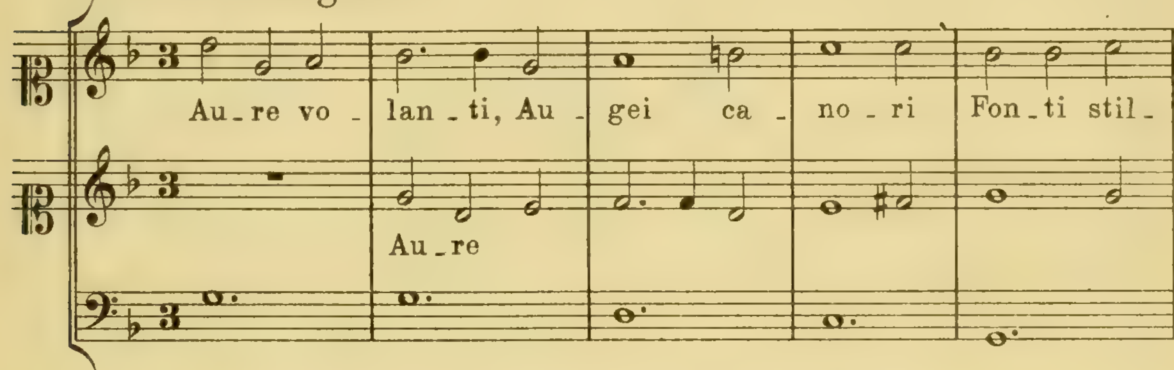
1) Orig. *d.* der Triller als Bebung auf *c* gedacht.
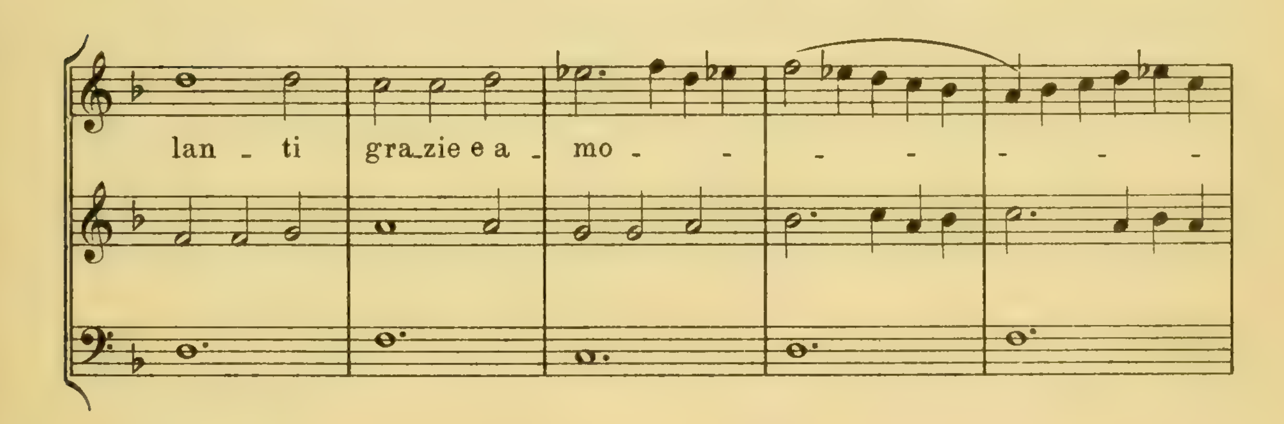
Ritornello.

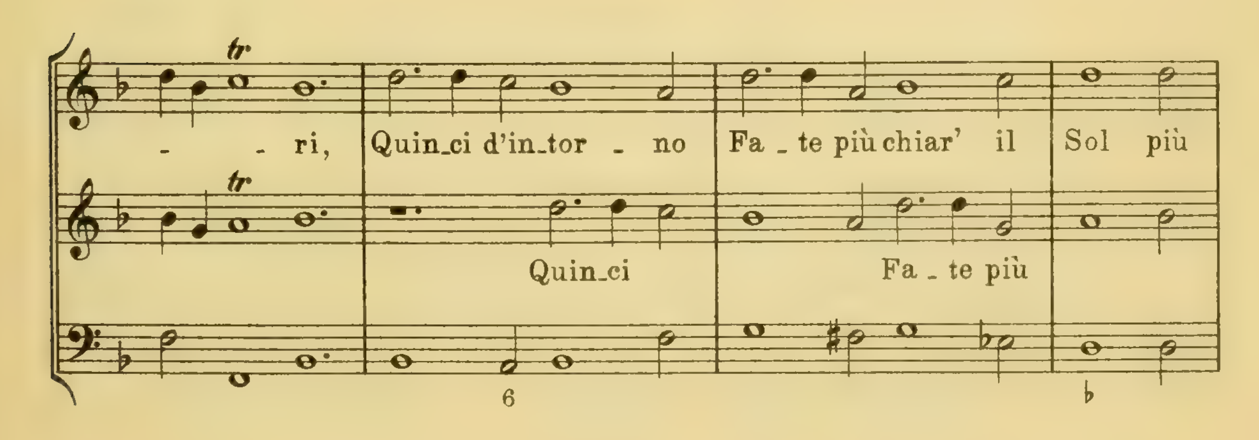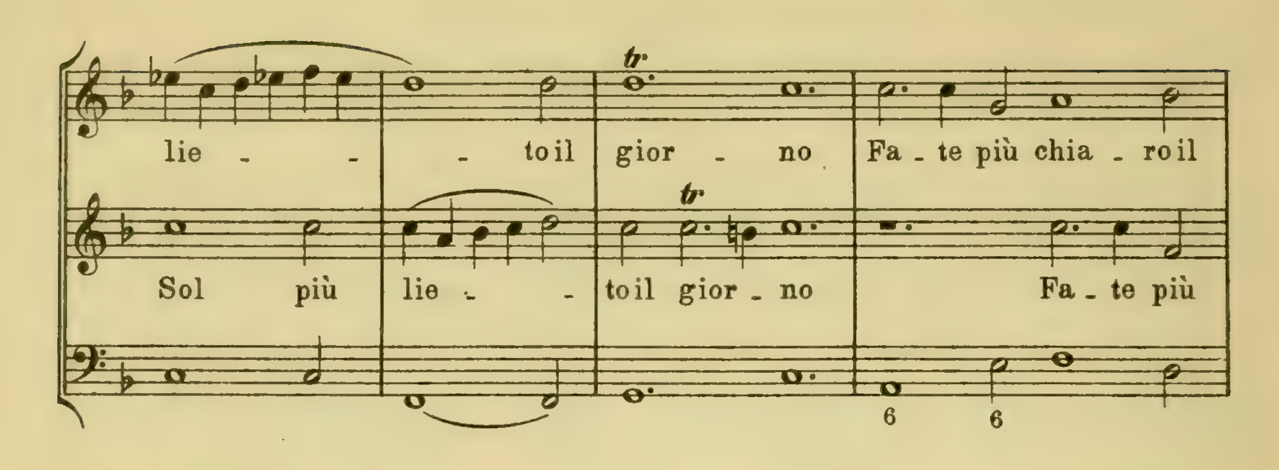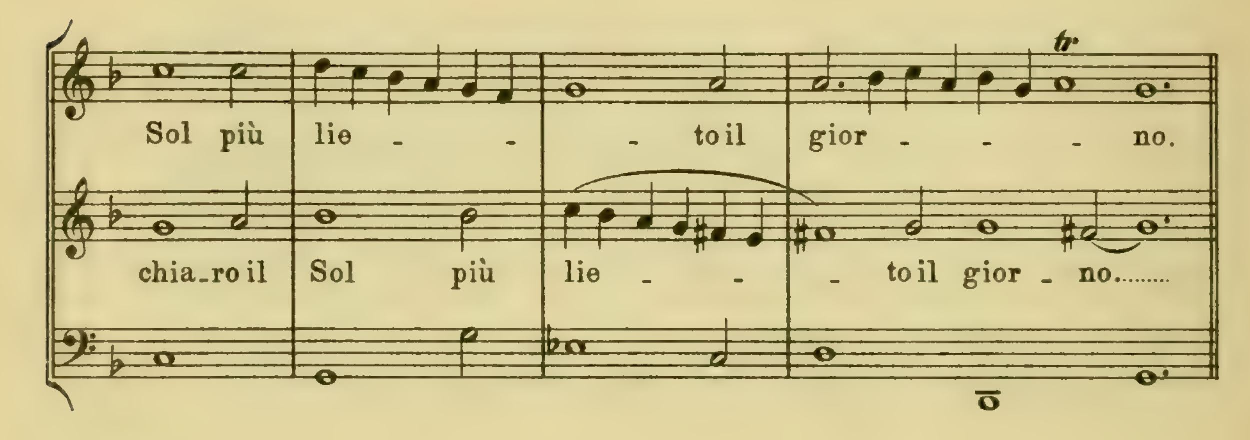




II. Due Damigelle.



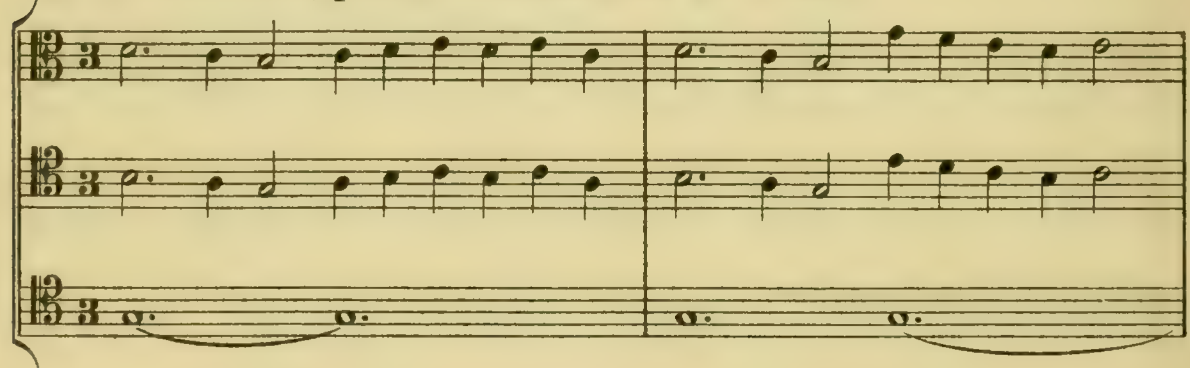


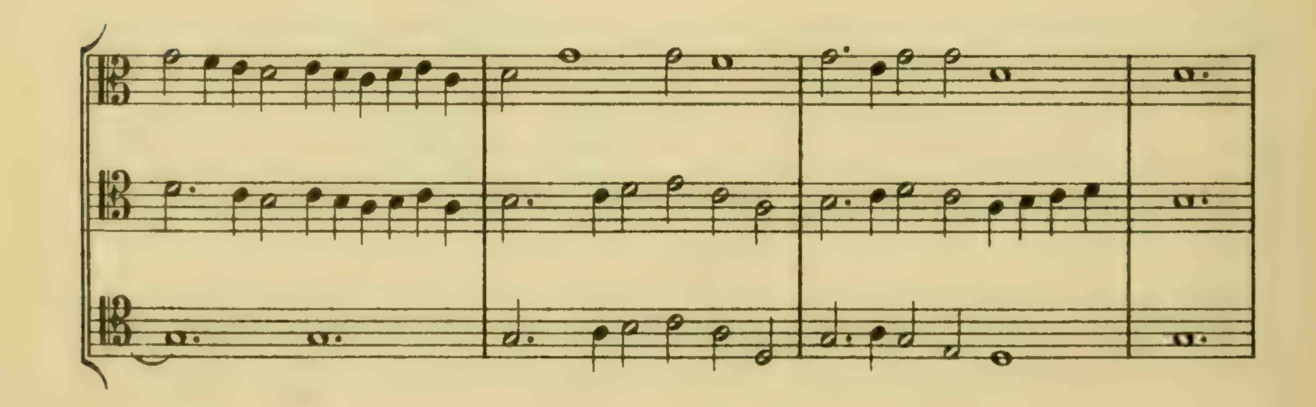


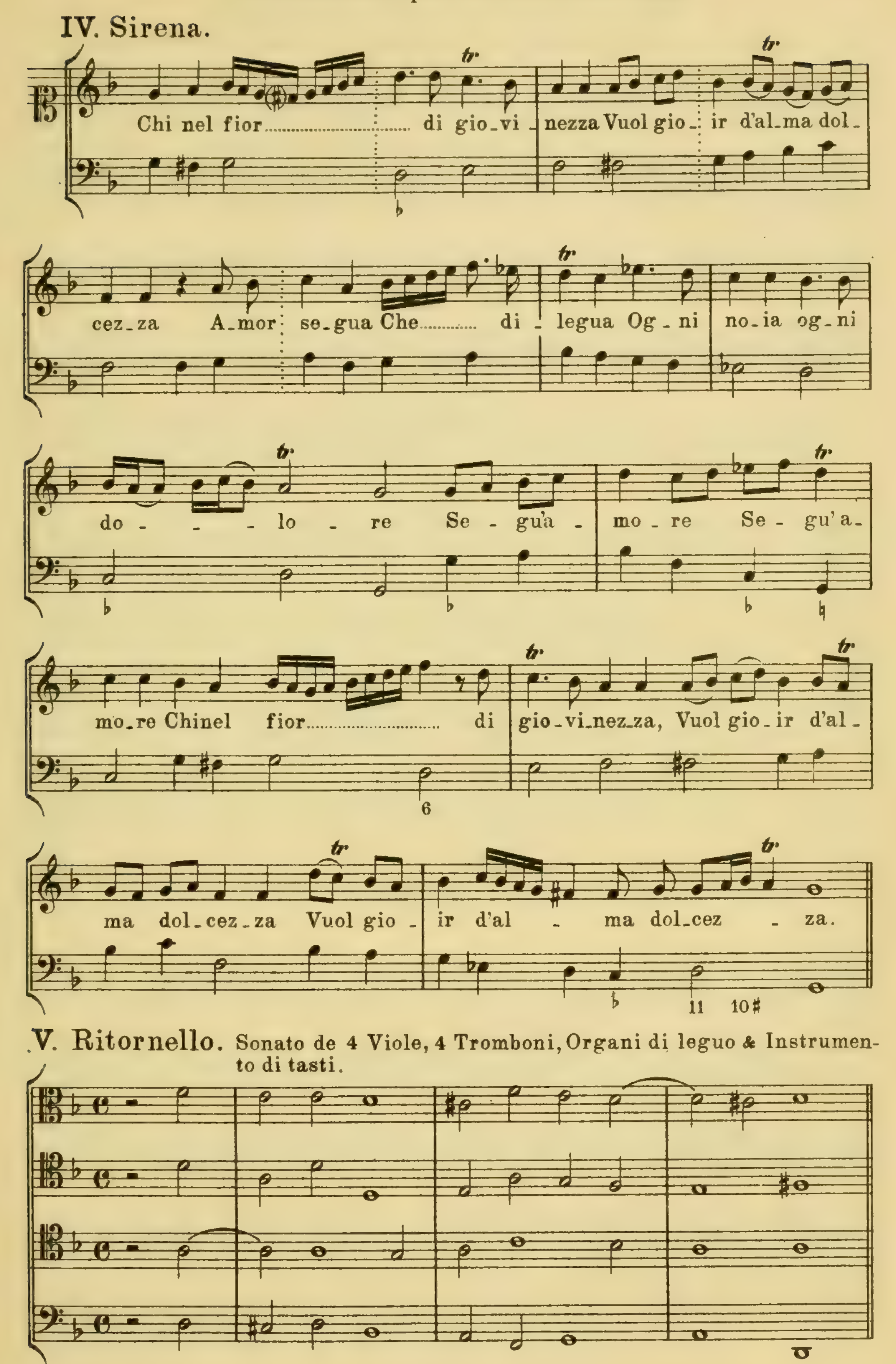




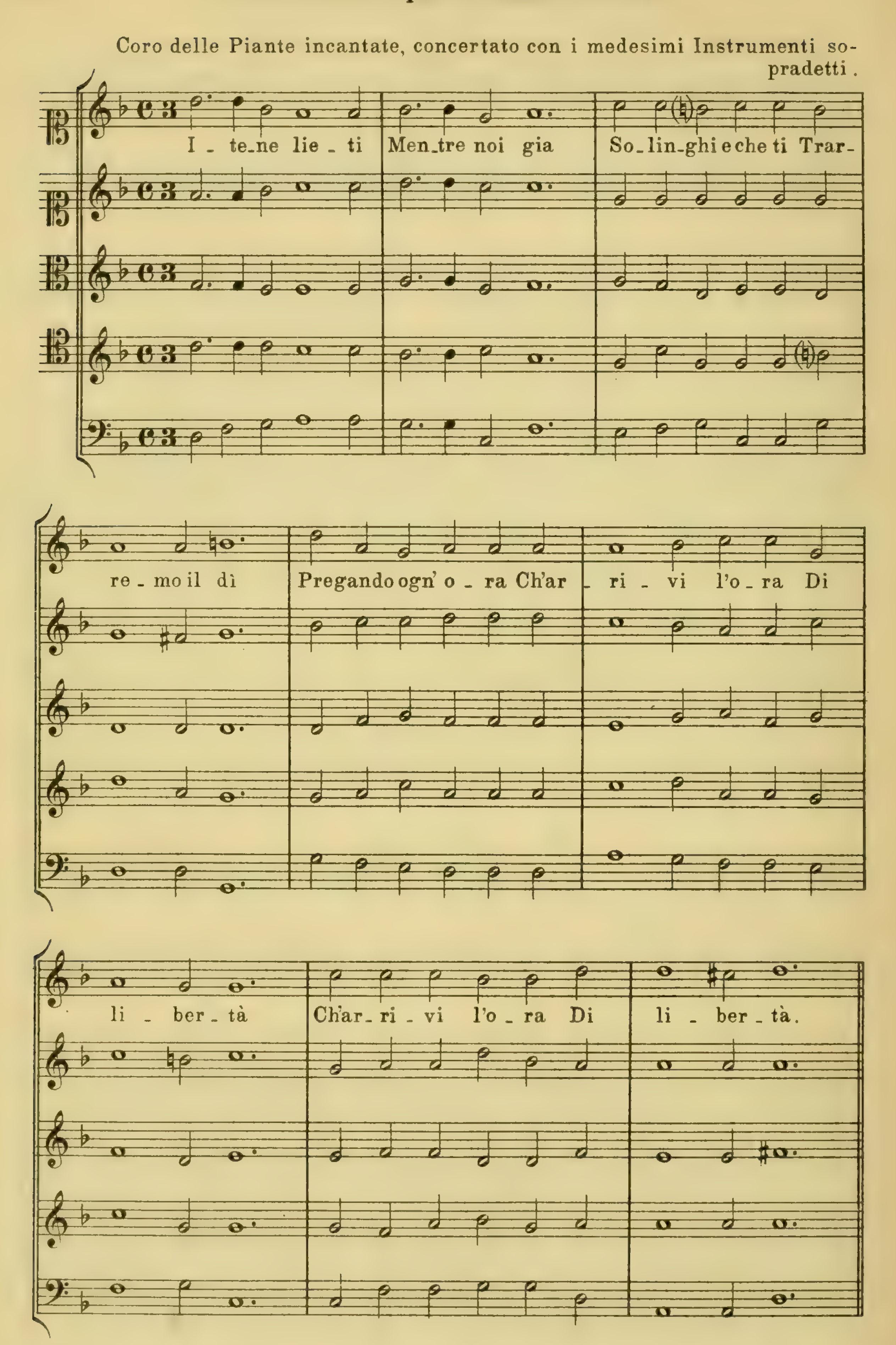
III. Ritornello, quale va sonato con tre flauti.
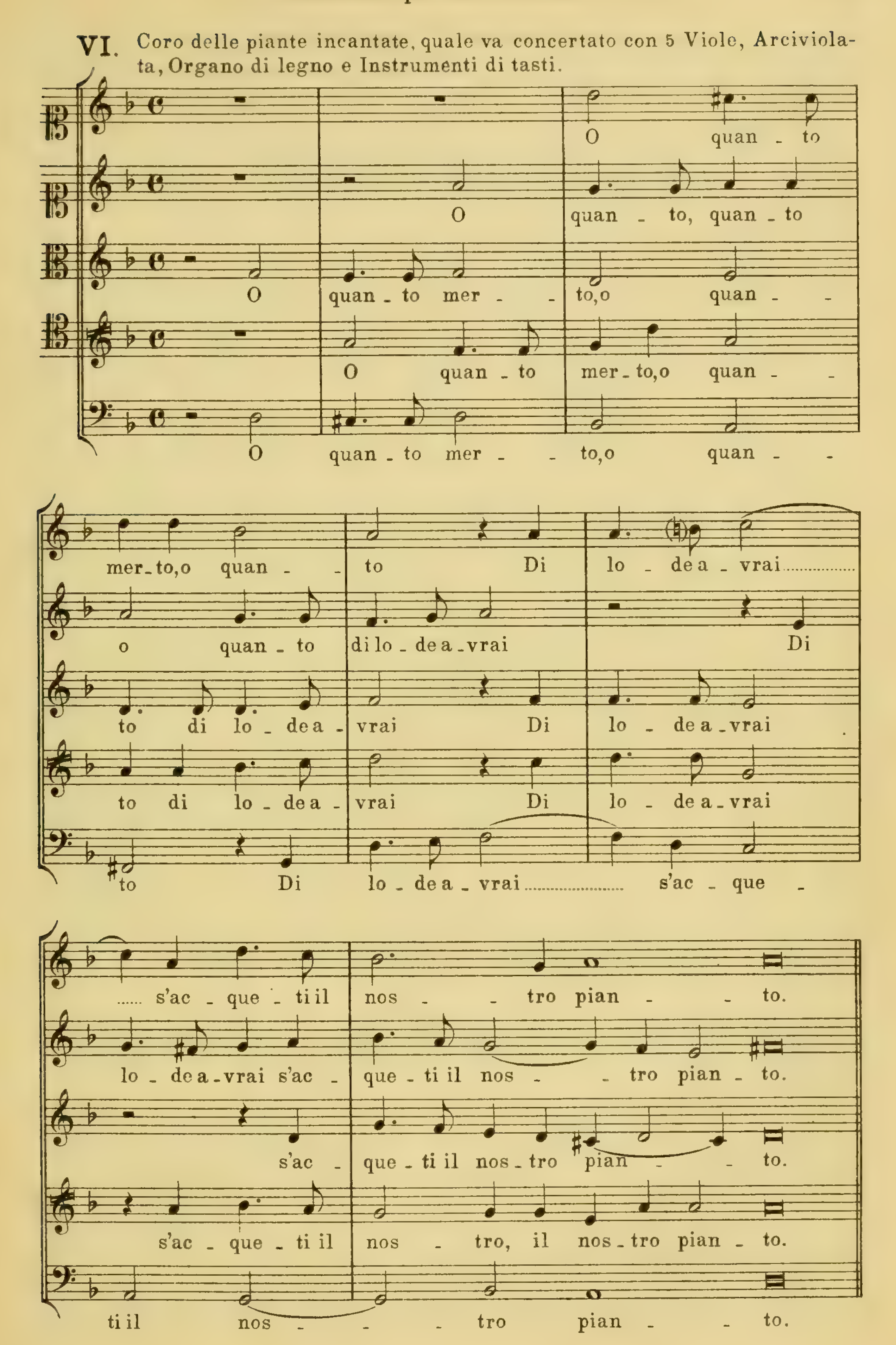





IV. Sirena.
Chi nel fior .... di gio_vi _ nezza Vuol gio _ ir d'al_ma dol _
cez_za A_mor se_gua Che .... di _ legua Og _ ni no_ia og _ ni
do _ _ _ lo _ re Se _ gu'a _ mo _ re Se _ gu'a_
mo_re Chinel fior .... di gio_vi_nez_za, Vuol gio _ ir d'al _
ma dol_cez_za Vuol gio _ ir d'al _ ma dol_cez _ za.
V. Ritornello. Sonato de 4 Viole, 4 Tromboni, Organi di leguo & Instrumento di tasti.

Coro delle Piante incantate, concertato con i medesimi Instrumenti sopradetti.



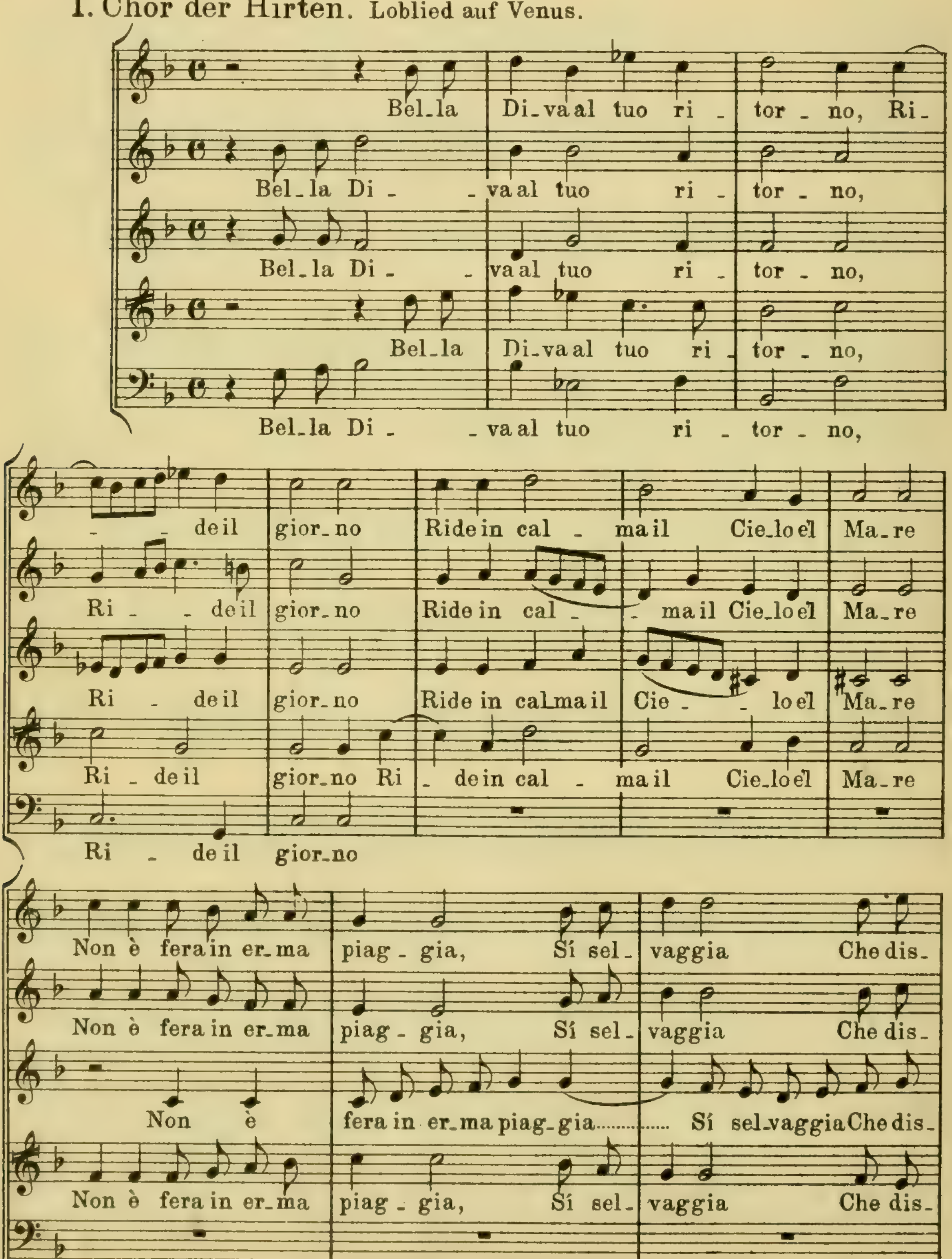
VI. Coro delle piante incantate, quale va concertato con 5 Viole, Arciviolata, Organo di legno e Instrumenti di tasti.
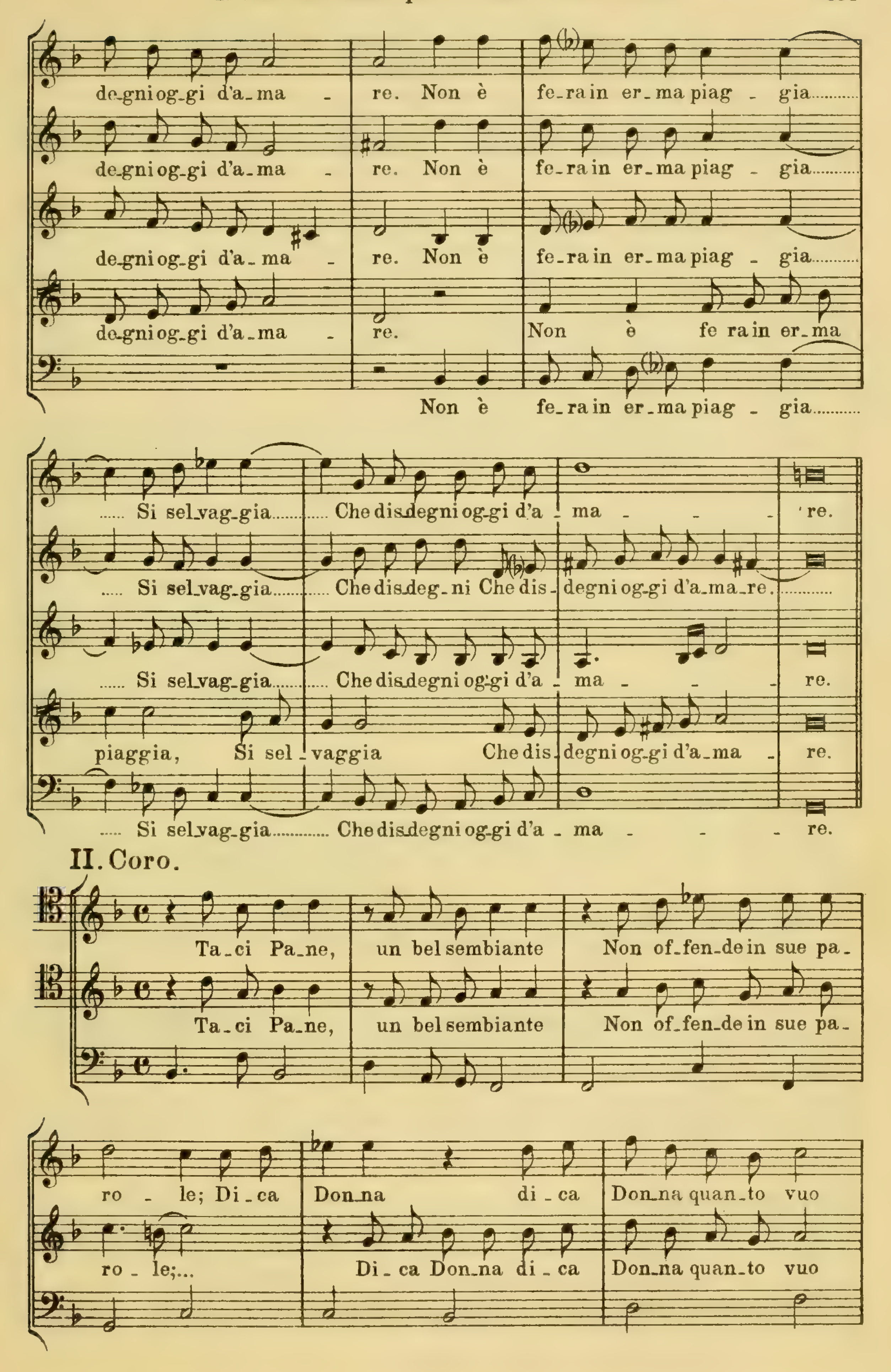


D. Marco di Gagliano

La Flora del Sig. Andrea Salvadori posta in musica da Marco di Gagliano, Maestro di Cappella del Serenissimo Gran Duca di Toscana, rappresentata nel Teatro del Serenissimo Gran Duca nelle Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese, Duca di Toscana e di Piacenza, e della Serenissima Principessa Margherita di Toscana In Firenze... 1628

I. Chor der Hirten. Loblied auf Venus.




de_gni og_gi d'a_ma - re. Non è fe_ra in er_ma piag - gia
de_gni og_gi d'a_ma - re. Non è fe_ra in er_ma piag - gia
de_gni og_gi d'a_ma - re. Non è fe_ra in er_ma piag - gia
de_gni og_gi d'a_ma - re. Non è fe ra in er_ma
Non è fe_ra in er_ma piag - gia
Si sel_vag_gia Che dis_degni og_gi d'a - ma - - - re.
Si sel_vag_gia Che dis_deg_ni Che dis - degni og_gi d'a_ma_re.
Si sel_vag_gia Che dis_degni og_gi d'a - ma - - - re.
piaggia, Si sel - vaggia Che dis - degni og_gi d'a_ma - re.
Si sel_vag_gia Che dis_degni og_gi d'a - ma - - - re.
II. Coro.
Ta_ci Pa_ne, un bel sembiante Non of_fen_de in sue pa -
Ta_ci Pa_ne, un bel sembiante Non of_fen_de in sue pa -
ro - le; Di - ca Don_na di - ca Don_na quan_to vuo
ro - le;... Di - ca Don_na di - ca Don_na quan_to vuo

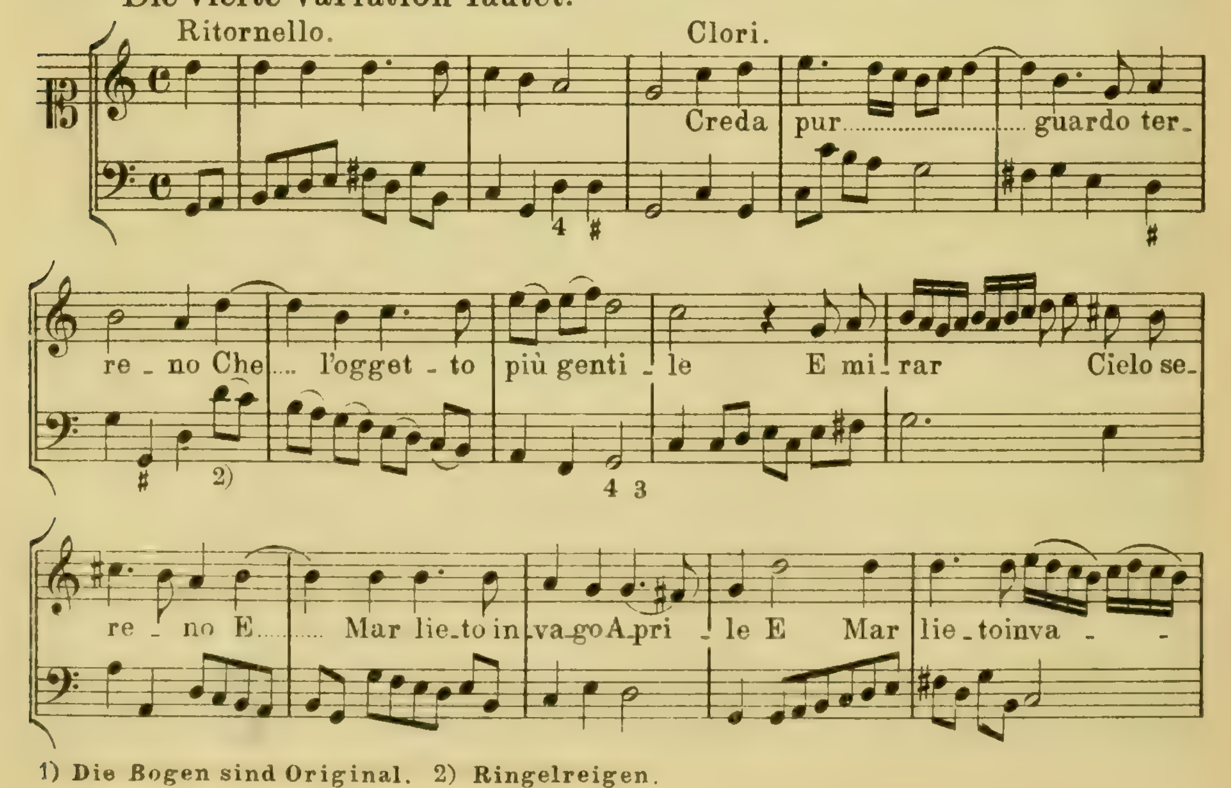
le, Quest'è leg_ge d'ogni a_ mante, Quest è leg_ge d'og_ni a_ man _ te;
le quest è leg_ge d'og_ni a_man _ _ _ te;

Lie _ ti noi movian le pian _ te...... E dol _ cis _ si_me ca_
Lie _ ti noi movian le pian_te...... E dol _ cis _ si_me ca_
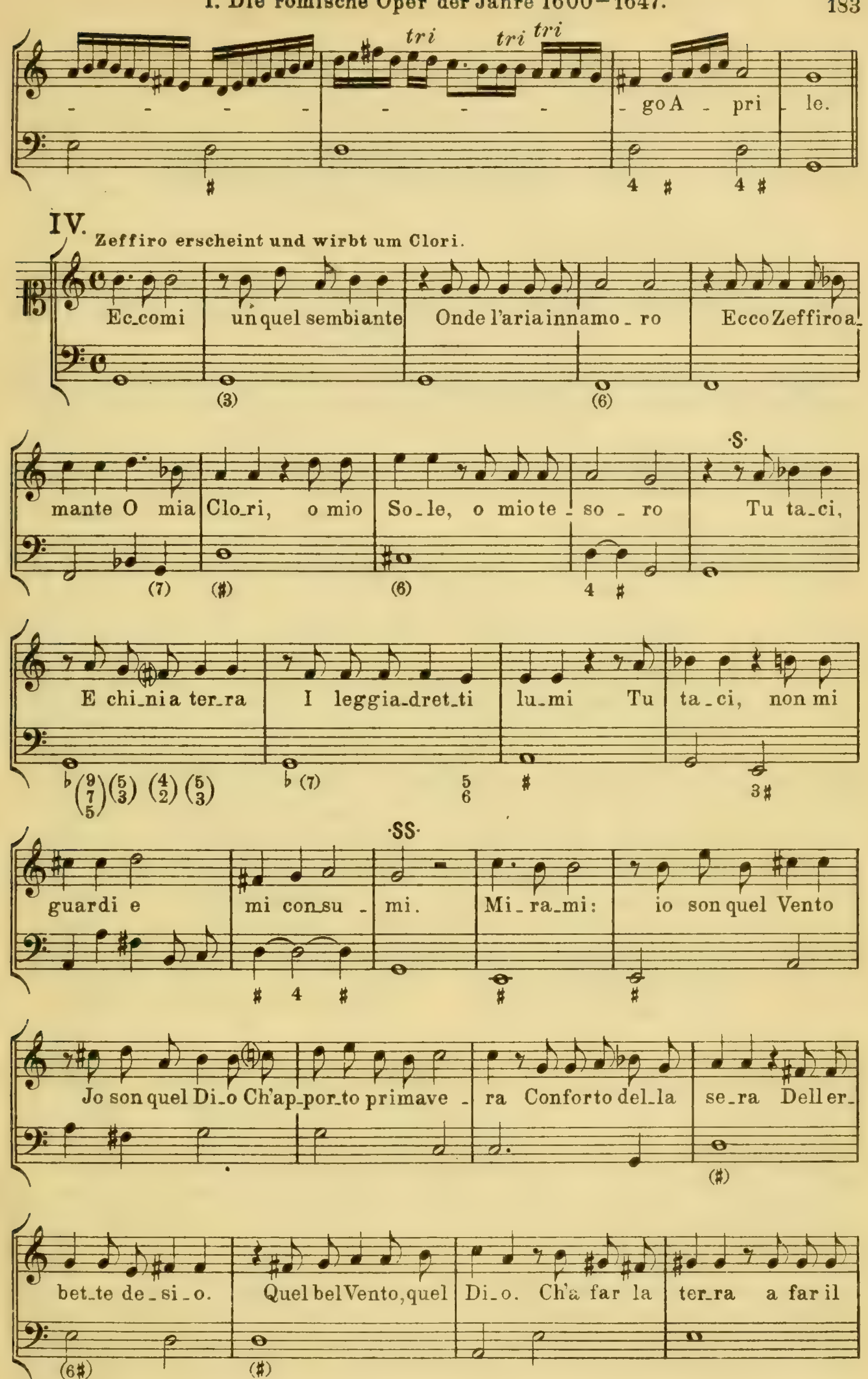
ro_le Sa_lu_tia _ mo, sa_lu_tia_mo a_mor e so _ le.
ro_le...... Sa_lu _ ti_a _ mo a mor e so _ le......
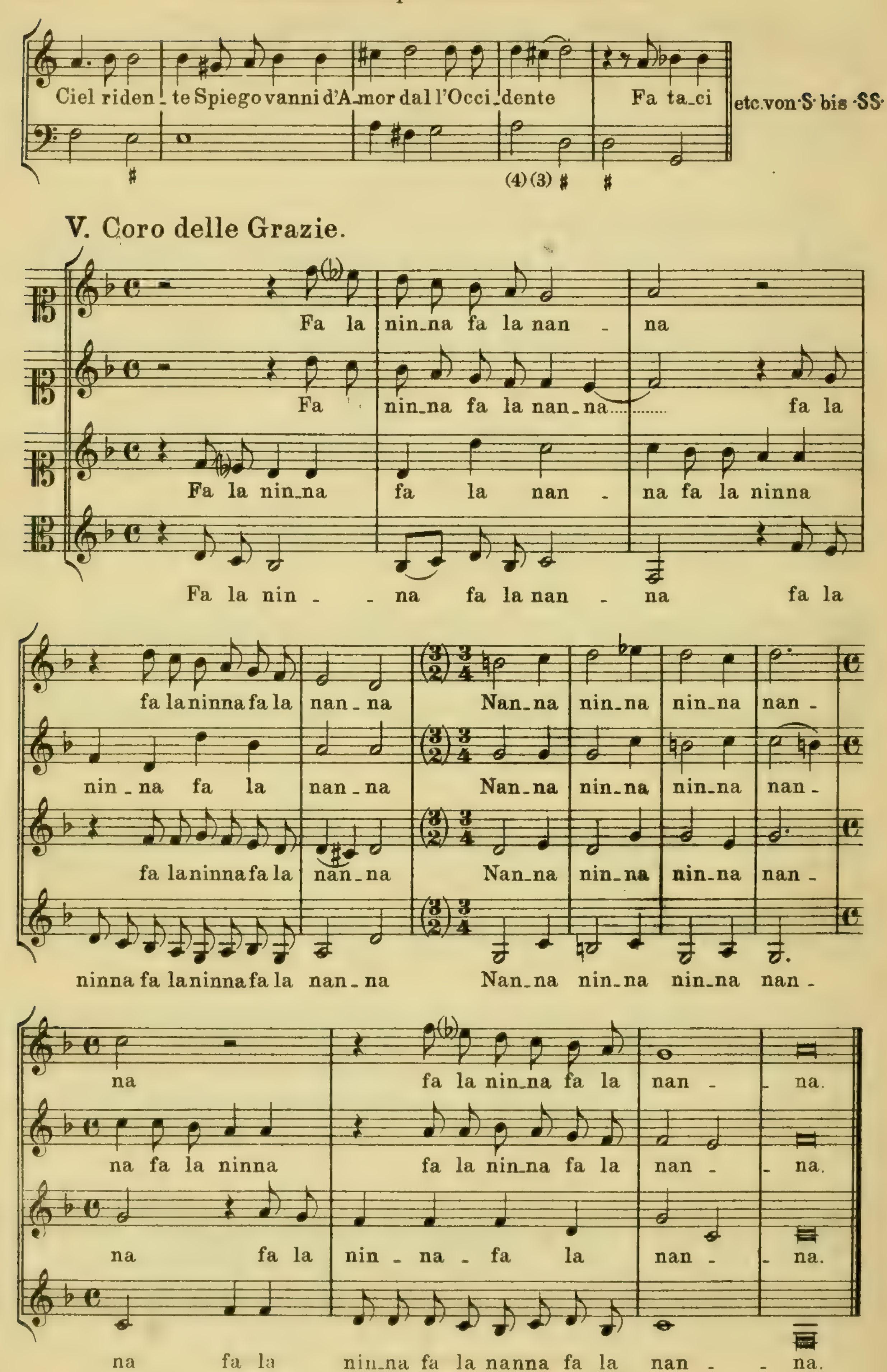
III. Gesang der Clori im Atto Secondo von J. P. (Jacopo Peri)

Die vierte Variation lautet:



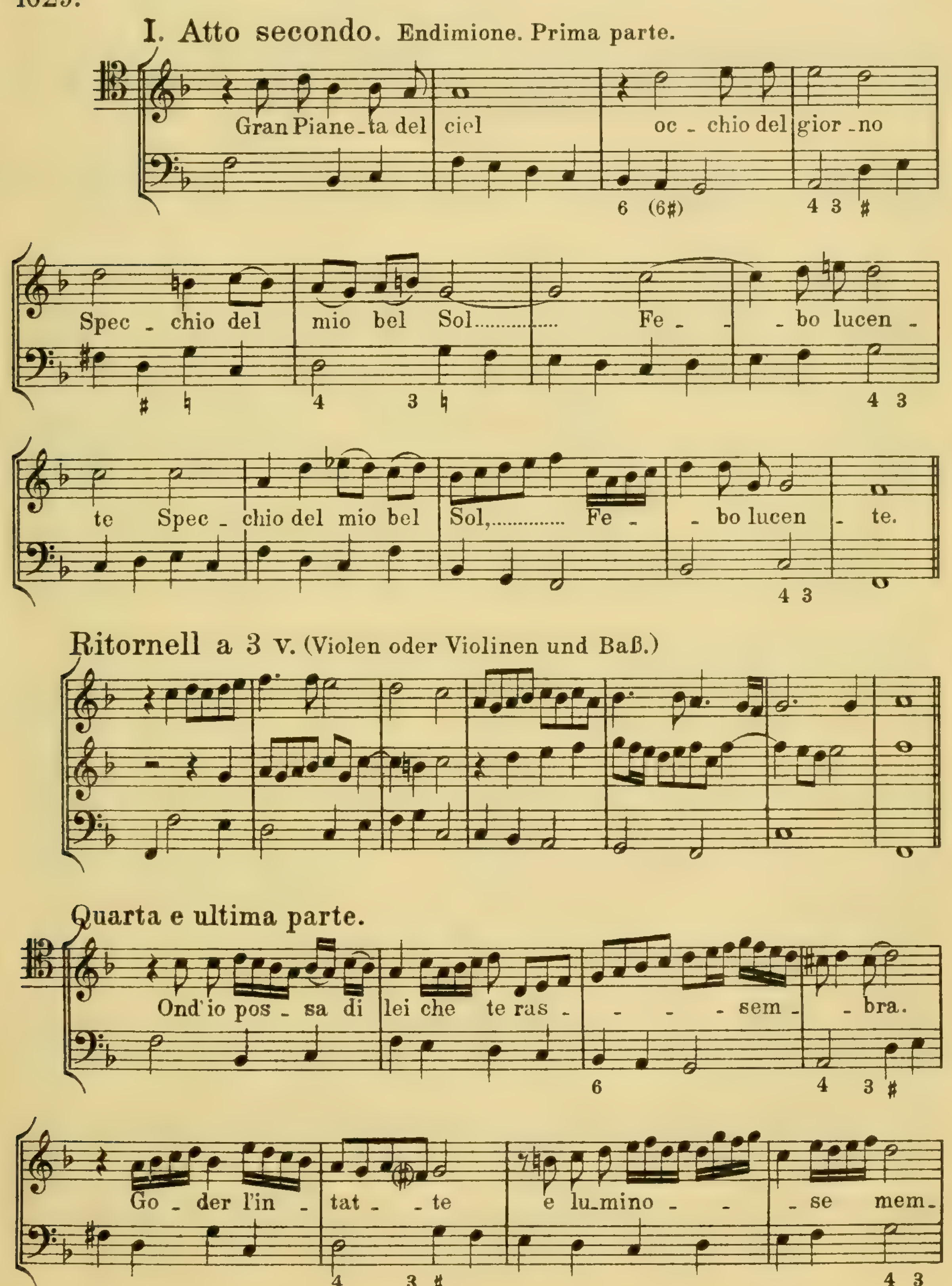
1) Die Bogen sind Original. 2) Ringelreigen.

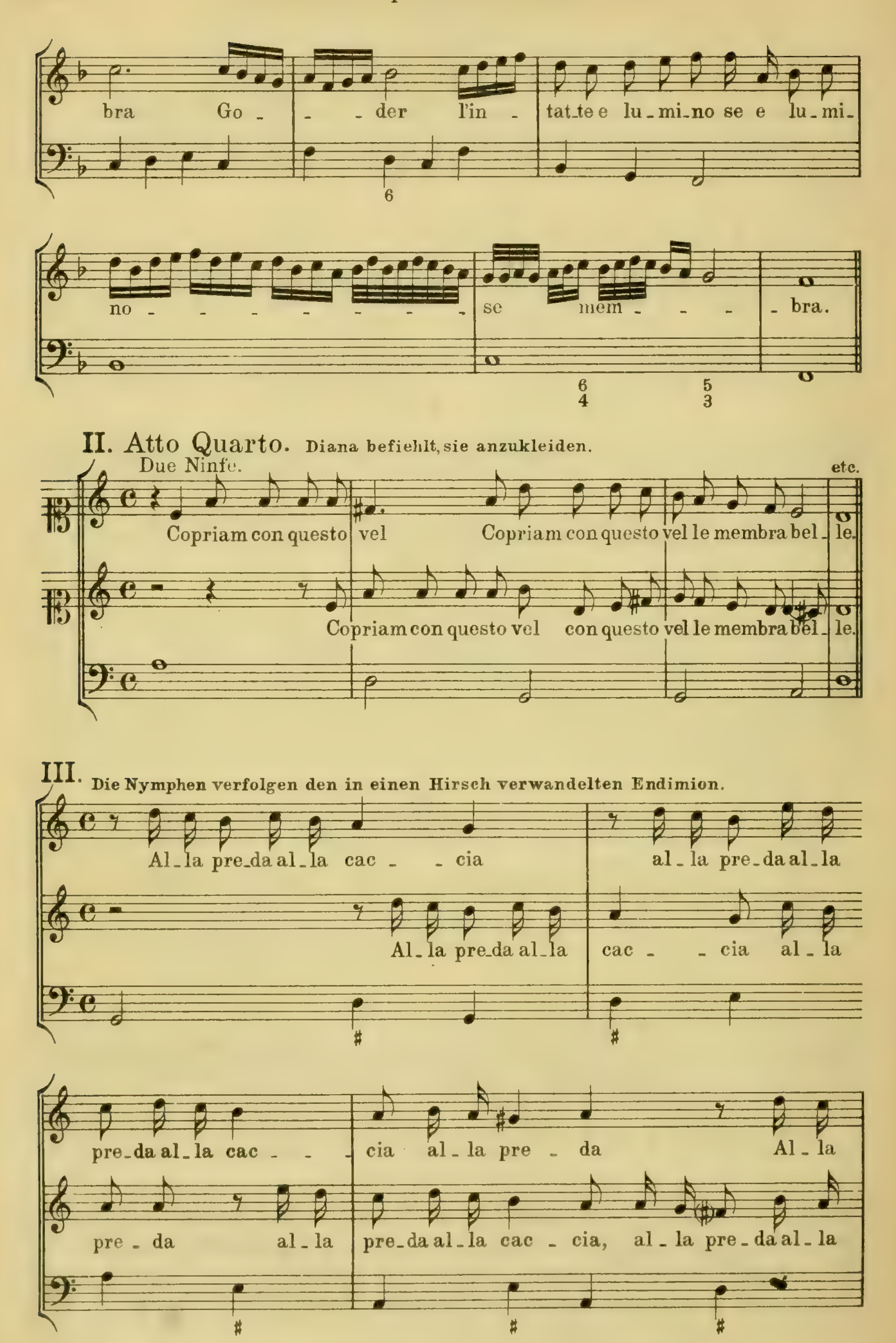

tri tri tri
go A pri le.
IV.
Zeffiro erscheint und wirbt um Clori.
Ec_comi un quel sembiante Onde l'aria innamo_ro Ecco Zeffiro a_
mante O mia Clo_ri, o mio So_le, o mio te_so_ro Tu ta_ci,
·S·
E chi_ni a ter_ra I leggia_dret_ti lu_mi Tu ta_ci, non mi
guardi e mi con_su_mi. Mi_ra_mi: io son quel Vento
·SS·
Jo son quel Di_o Ch'ap_por_to primave_ra Conforto del_la se_ra Dell er_
bet_te de_si_o. Quel bel Vento, quel Di_o. Ch'a far la ter_ra a far il

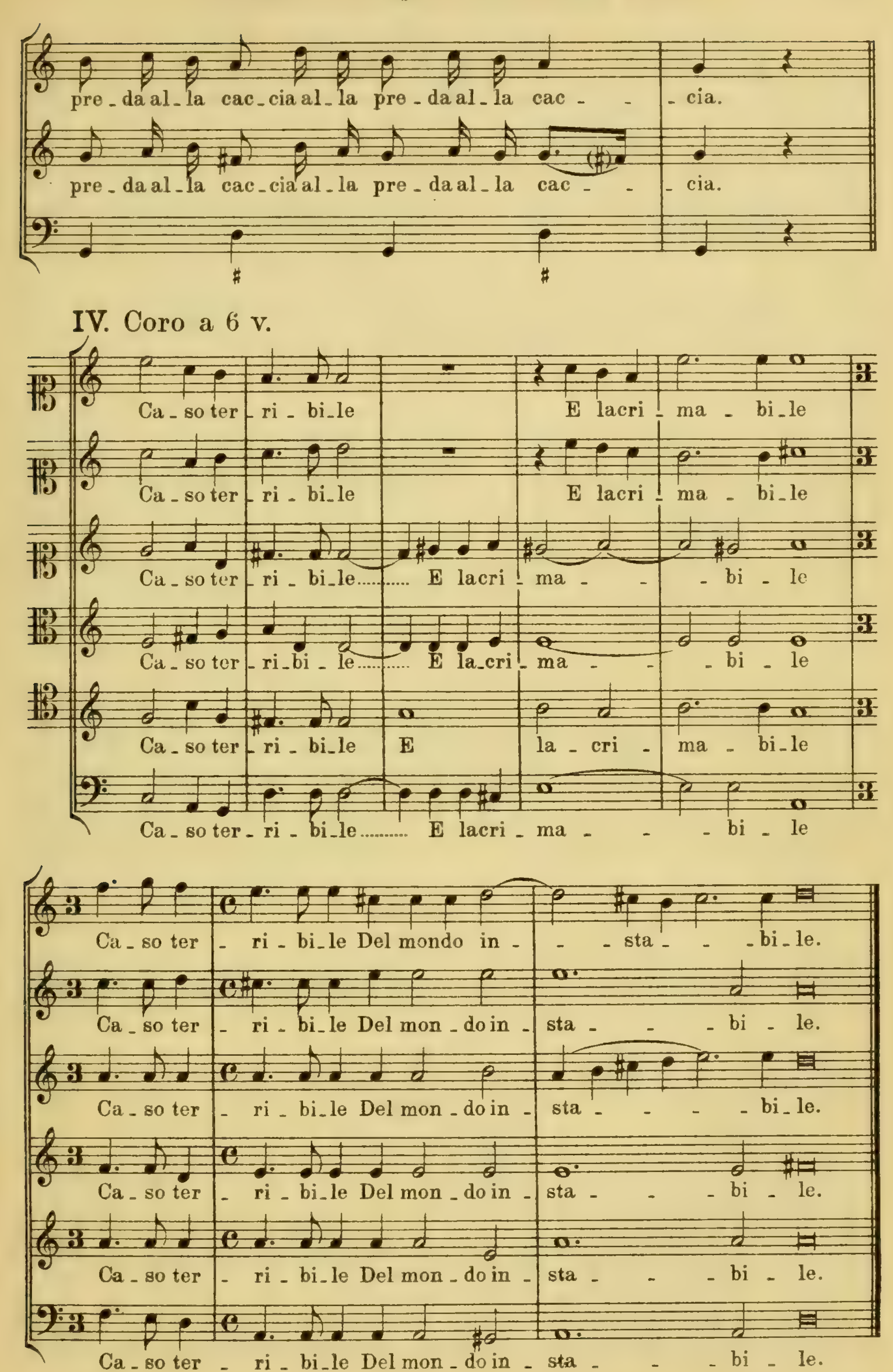

Ciel riden_te Spiego vanni d'A_mor dal l'Occi_dente
Fa ta_ci
etc. von 𝄋 bis 𝄋𝄋
(4) (3)
V. Coro delle Grazie.
Fa la nin_na fa la nan - na
Fa nin_na fa la nan_na fa la
Fa la nin_na fa la nan - na fa la ninna
Fa la nin - - na fa la nan - na fa la
fa la ninna fa la nan - na Nan_na nin_na nin_na nan -
nin - na fa la nan - na Nan_na nin_na nin_na nan -
fa la ninna fa la nan_na Nan_na nin_na nin_na nan -
ninna fa la ninna fa la nan - na Nan_na nin_na nin_na nan -
na fa la nin_na fa la nan - - na.
na fa la ninna fa la nin_na fa la nan - - na.
na fa la nin - na - fa la nan - - na.
na fa la nin_na fa la nanna fa la nan - - na.

E. Cornachioli, Giacinto.

Diana schernita, Favola Boscareccia, posta in musica da Giacinto Cornachioli d'Ascoli, e rappresentata in Casa dell Illustriss. Sig. Gio. Rodolfo Baron di Hohen Rechberg... In Roma... 1629.



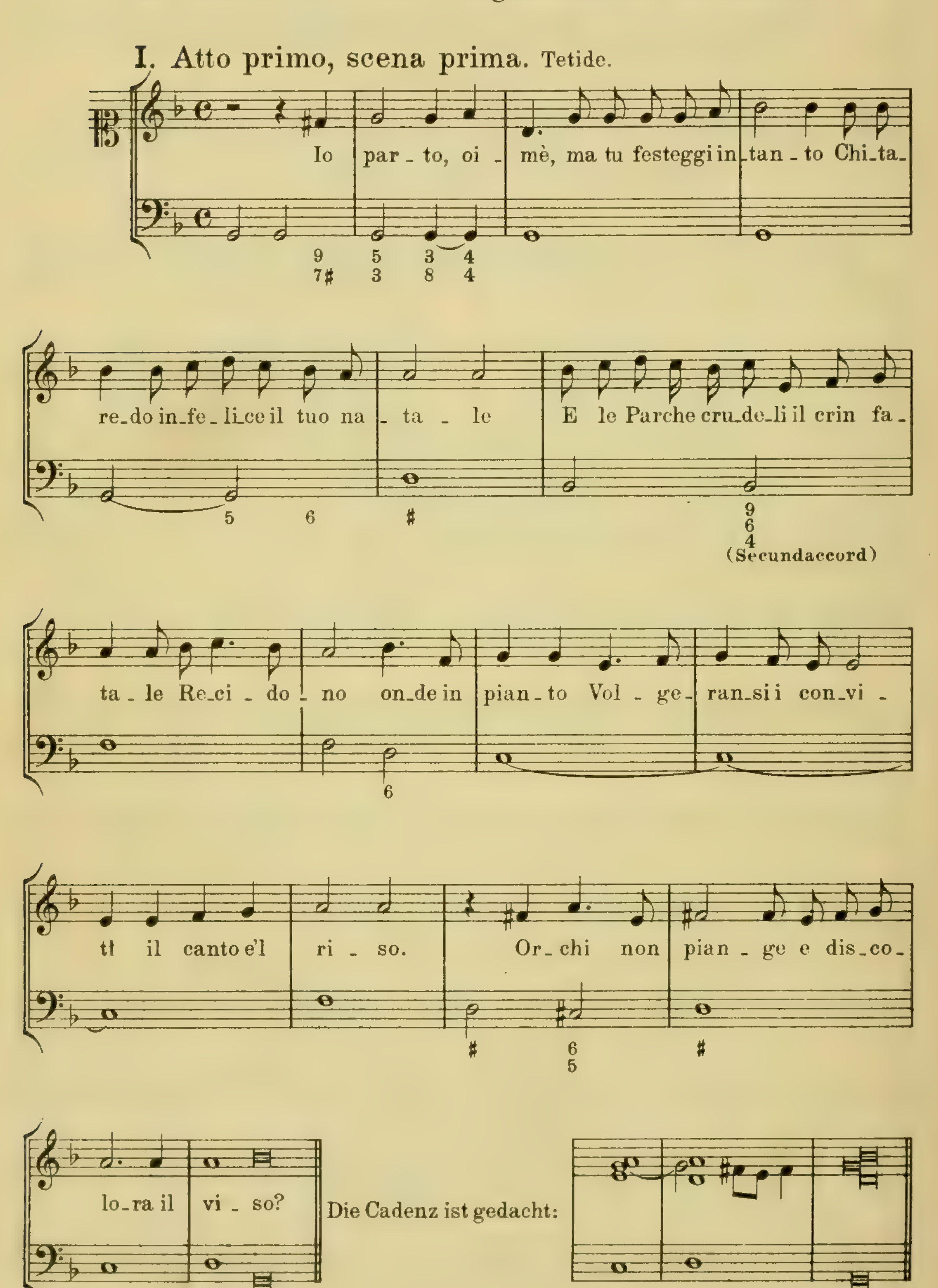

bra Go - - - der l'in - tat-te e lu-mi-no se e lu-mi-
no - - - - - - - se mem - - - - bra.
II. Atto Quarto. Diana befiehlt, sie anzukleiden.
Due Ninfe.
etc.
Copriam con questo vel Copriam con questo vel le membra bel - le.
Copriam con questo vel con questo vel le membra bel - le.
III. Die Nymphen verfolgen den in einen Hirsch verwandelten Endimion.
Al-la pre-da al-la cac - - cia al - la pre-da al-la pre-da al-la cac - - - cia al - la pre - da Al - la
Al-la pre-da al-la cac - - cia al - la pre - da al - la pre-da al-la cac - cia, al - la pre - da al - la


pre - da al - la cac - cia al - la pre - da al - la cac - - - cia.
pre - da al - la cac - cia al - la pre - da al - la cac - - - cia.
IV. Coro a 6 v.
Ca - so ter - ri - bi - le E lacri - ma - bi - le
Ca - so ter - ri - bi - le E lacri - ma - bi - le
Ca - so ter - ri - bi - le...... E lacri - ma - - - bi - le
Ca - so ter - ri - bi - le...... E la - cri - ma - - - bi - le
Ca - so ter - ri - bi - le E la - cri - ma - bi - le
Ca - so ter - ri - bi - le...... E lacri - ma - - - bi - le
Ca - so ter - ri - bi - le Del mondo in - - - sta - - - bi - le.
Ca - so ter - ri - bi - le Del mon - do in - sta - - - bi - le.
Ca - so ter - ri - bi - le Del mon - do in - sta - - - - bi - le.
Ca - so ter - ri - bi - le Del mon - do in - sta - - - bi - le.
Ca - so ter - ri - bi - le Del mon - do in - sta - - - bi - le.
Ca - so ter - ri - bi - le Del mon - do in - sta - - - bi - le.

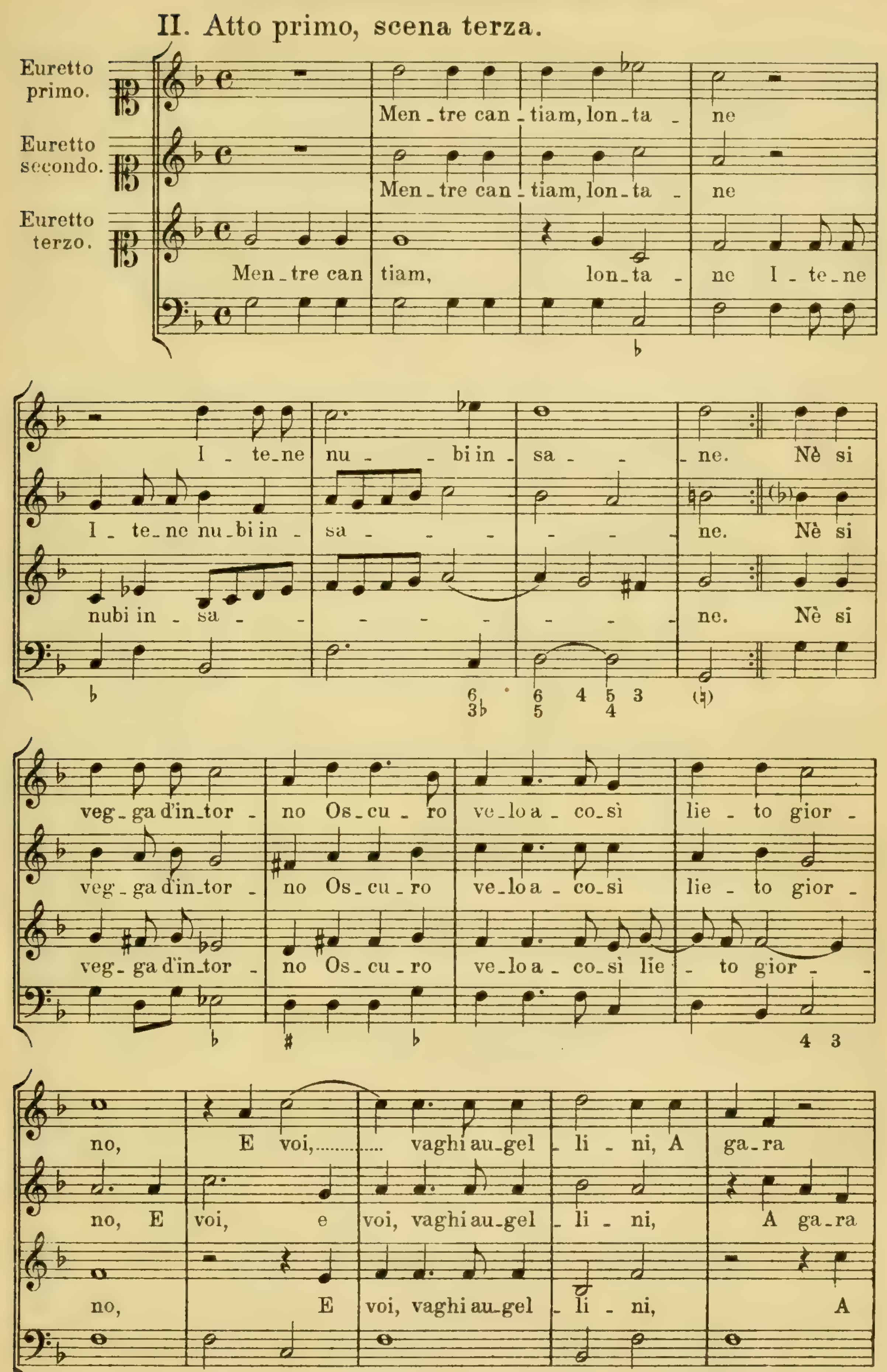
F. Stefano Landi.

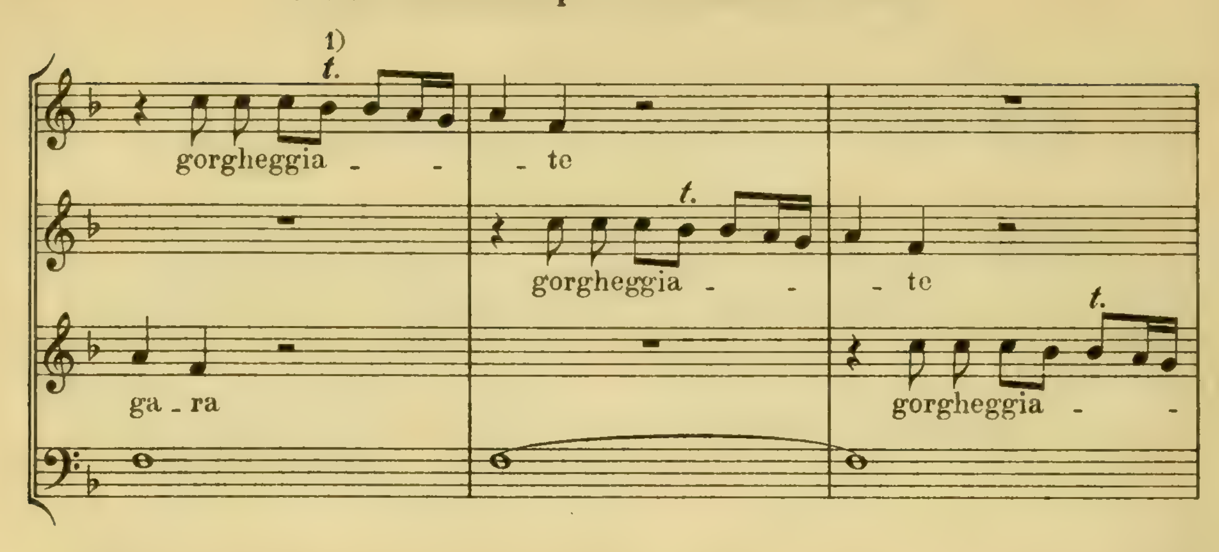
La morte d'Orfeo. Tragicomedia, Venetia 1619.
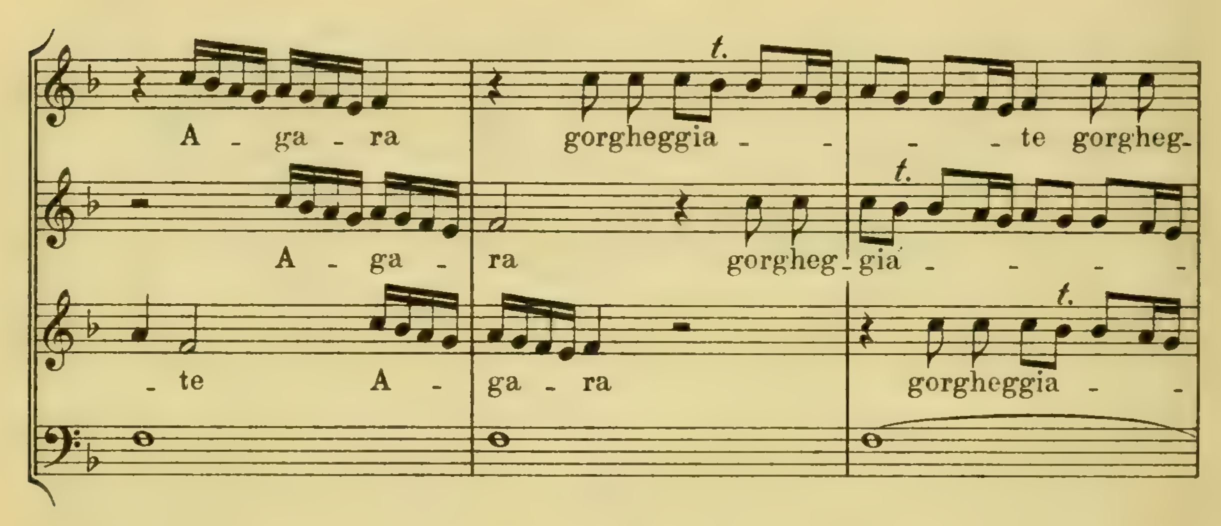
I. Atto primo, scena prima. Tetide.
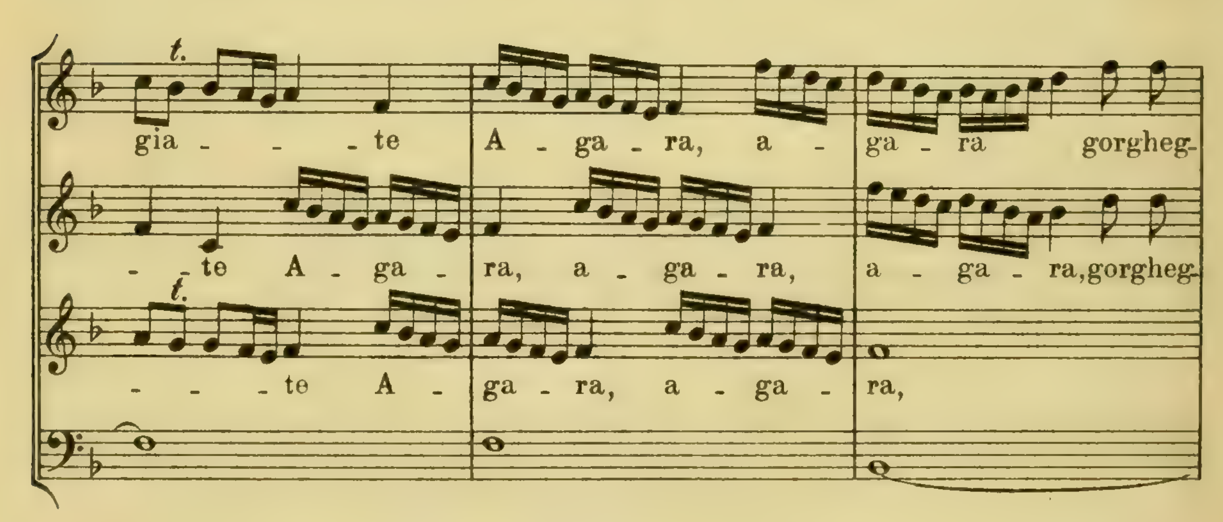


II. Atto primo, scena terza.
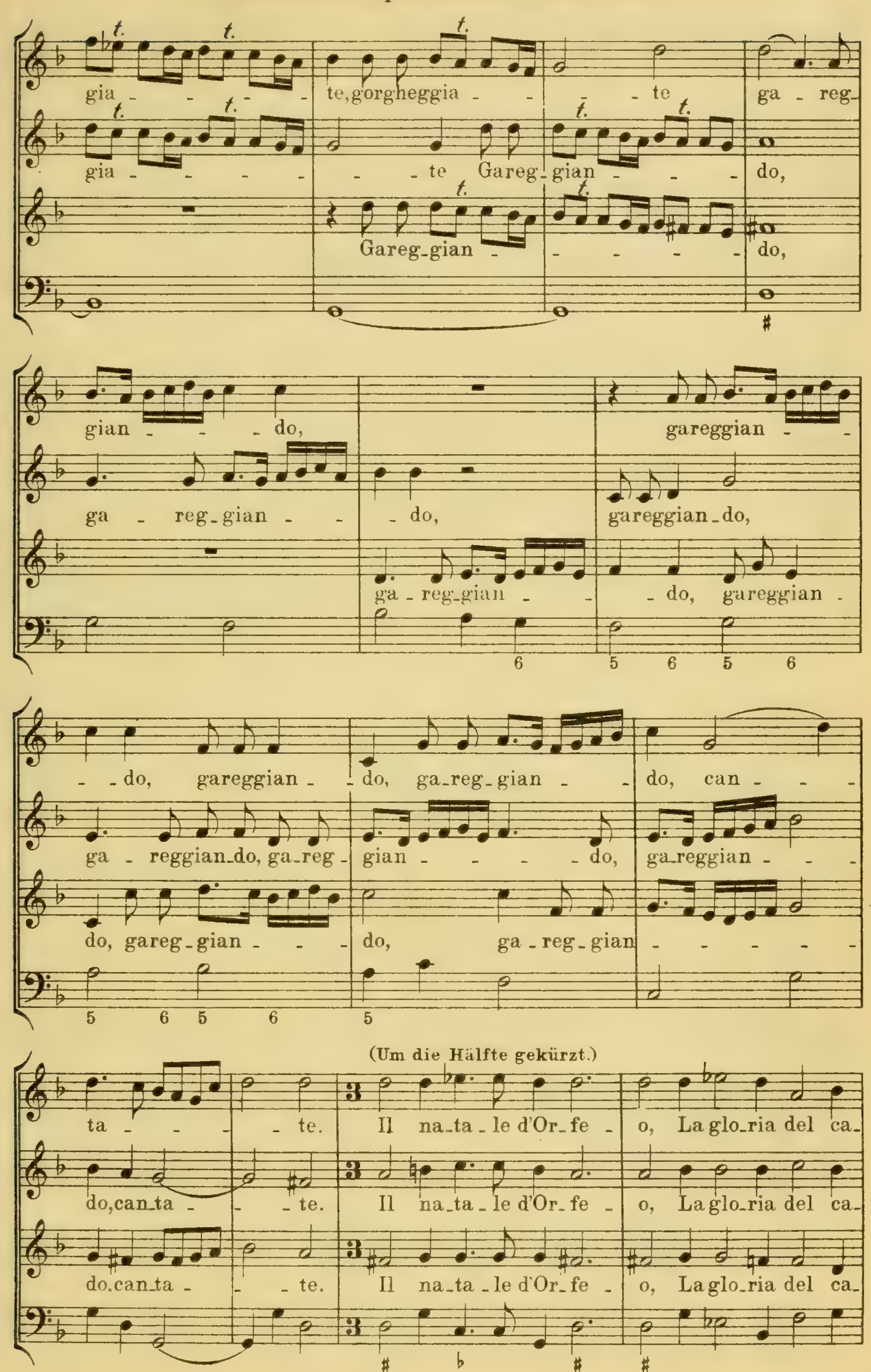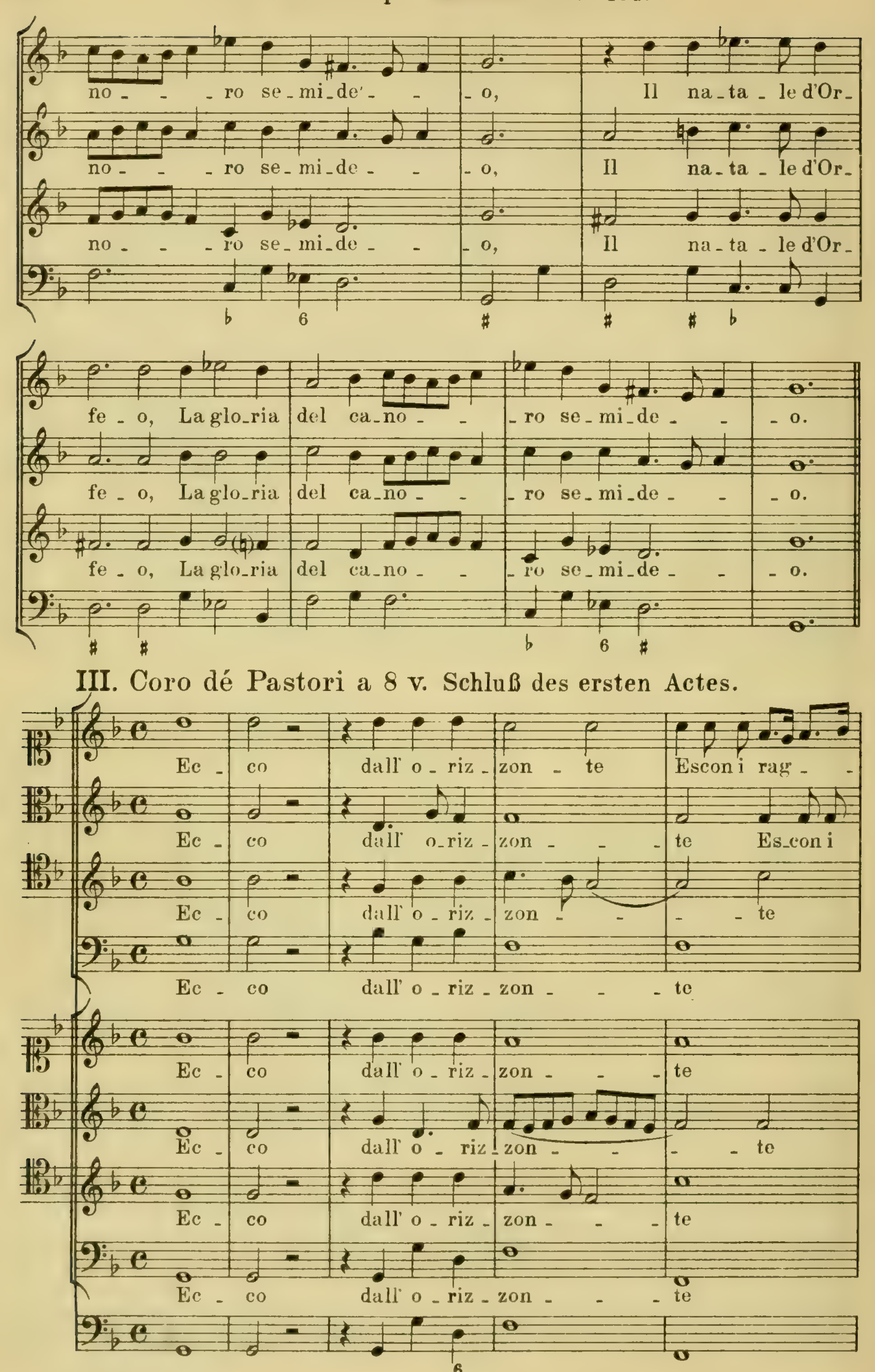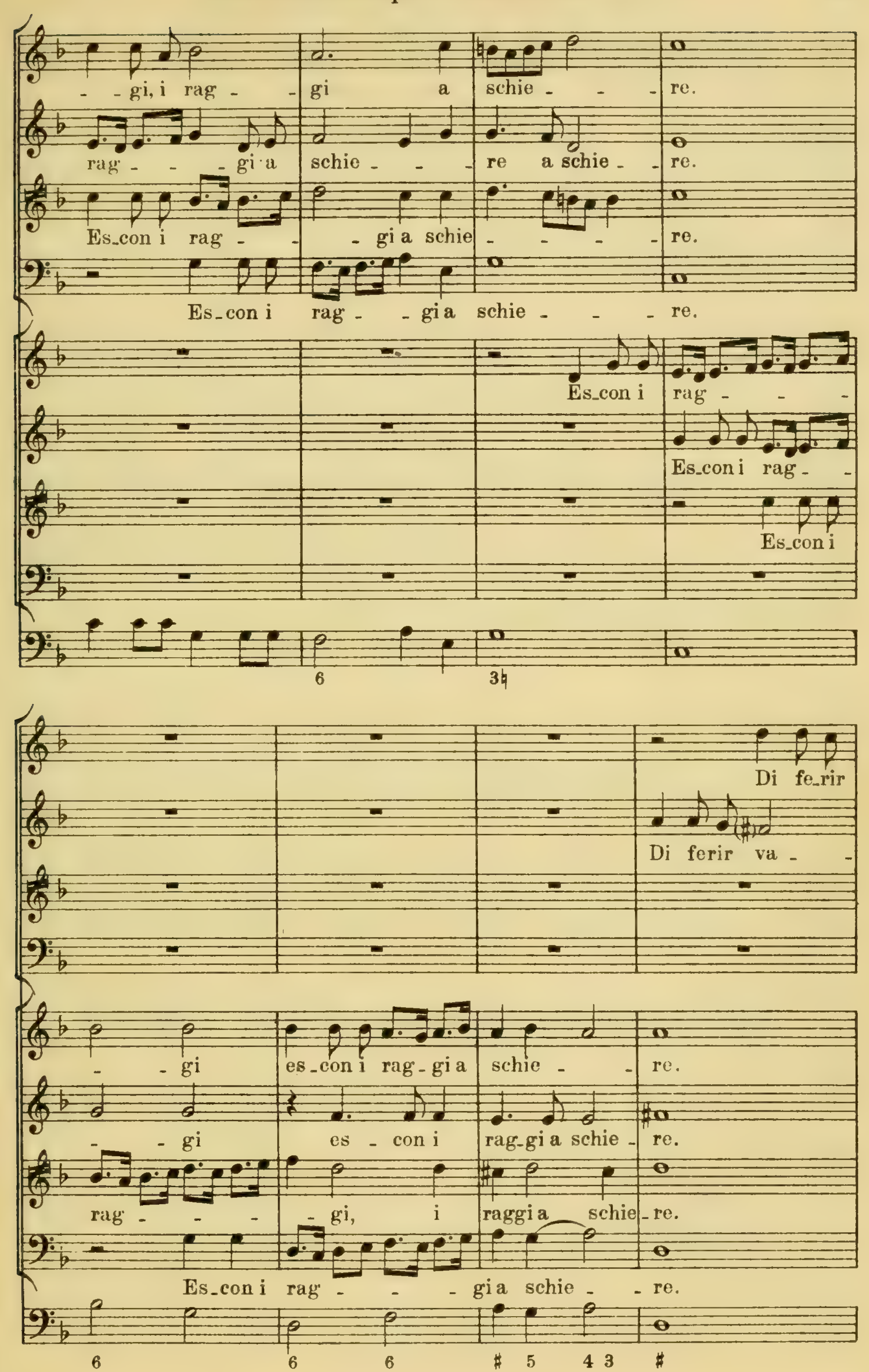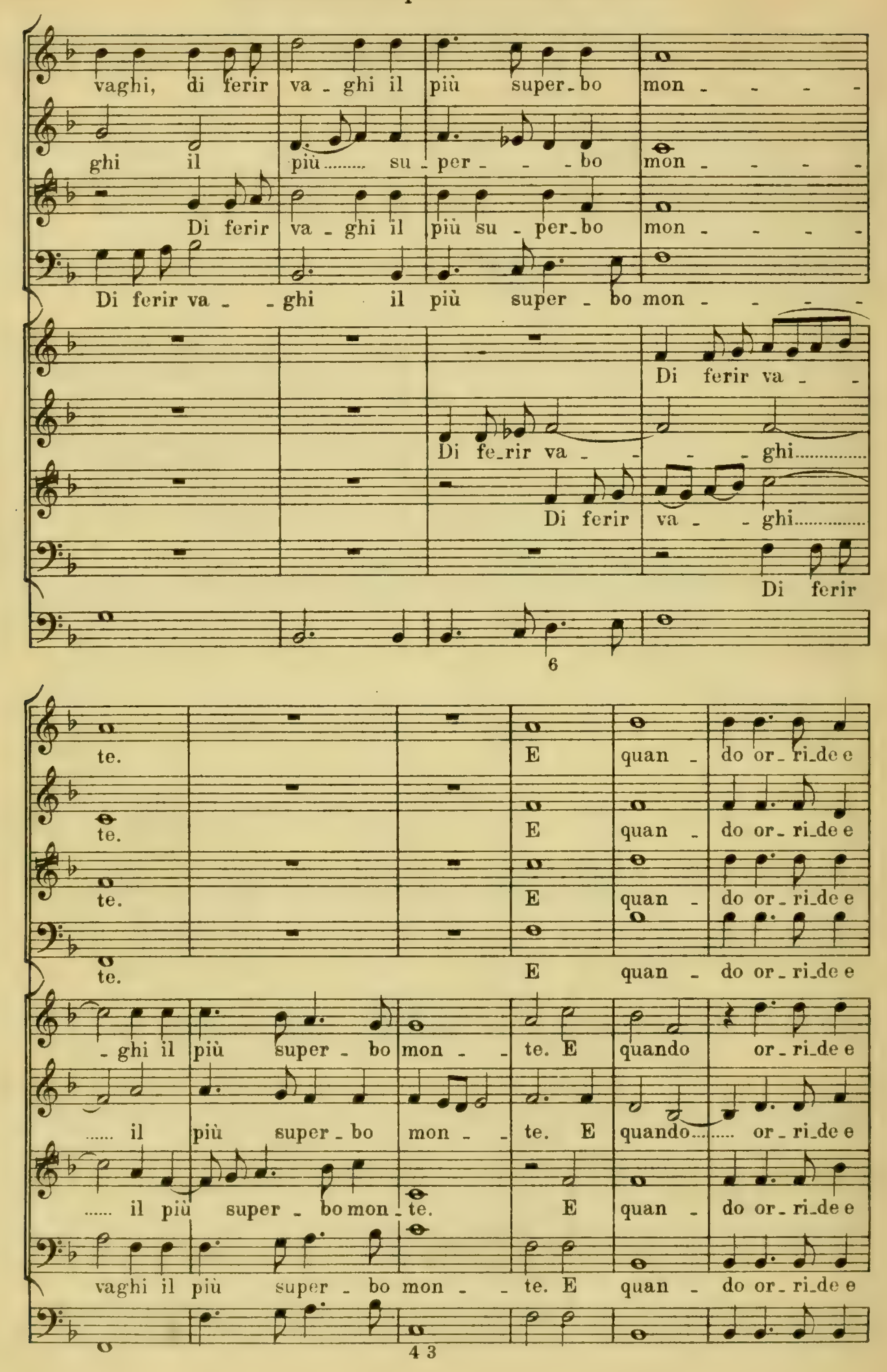








1) Das Zeichen *t*= Triller steht auf dem ersten *b*, und ist als Folge angehauchter Noten gleicher Tonhöhe auszuführen, also: gor-gheg-gia Vgl. über diese Manier d. V. Italienische Gesangsmethode S. 102 ff. Allerdings verstand man sie in der römischen Schule unter den Namen Tremolo während Trillo eine Secundenfolge bedeutet, so zu lesen in der Vorrede zu Cavalieres Rappresentazione. Dann wäre die Ausführung hier:
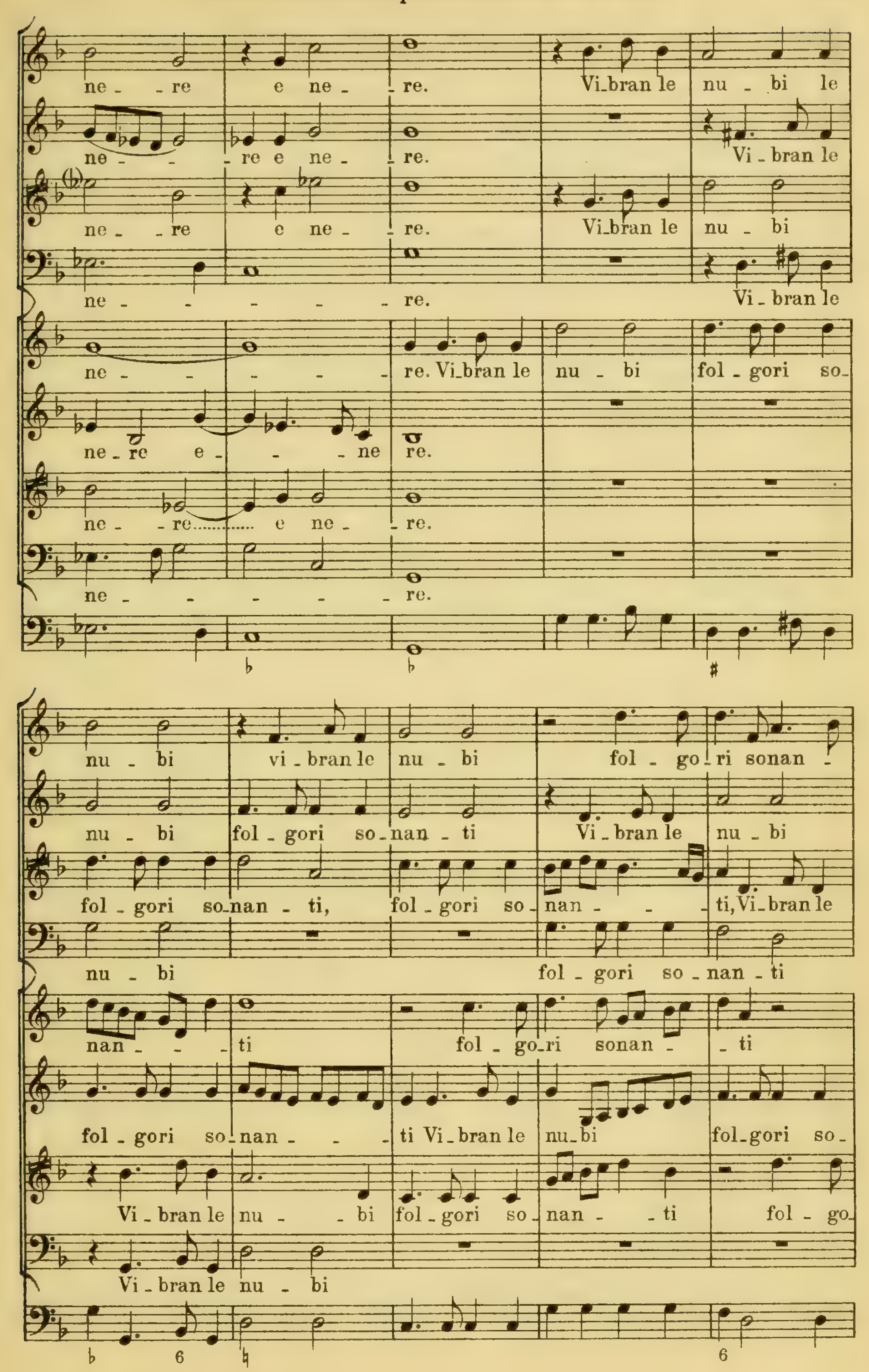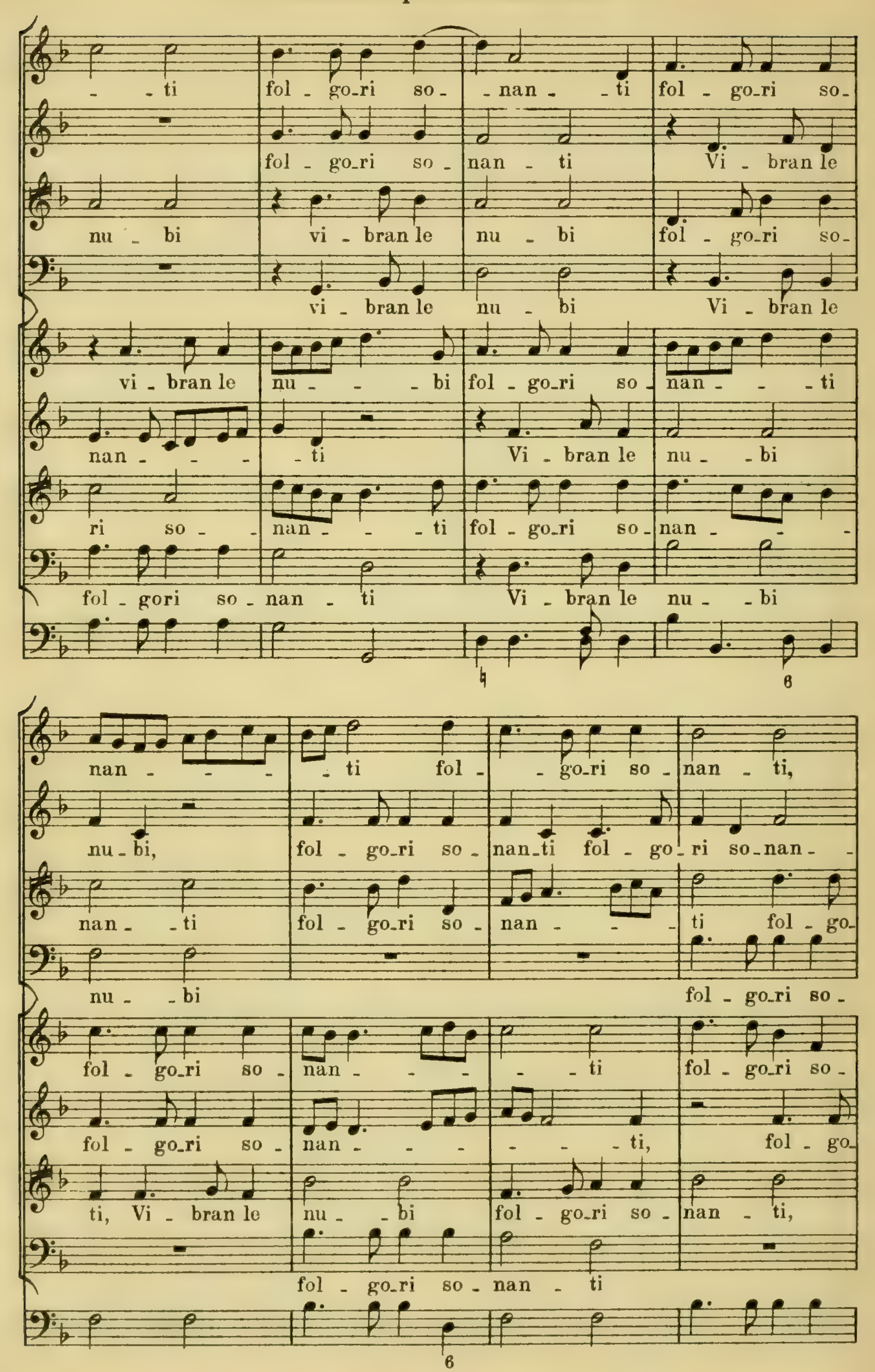



gia - - - - - te, gorgheggia - - - te ga - reg-
gia - - - - - - te Gareg-gian - - - do,
Gareg-gian - - - - - - do,
gian - - do, gareggian - -
ga - reg-gian - - - do, gareggian-do,
ga - reg-gian - - - do, gareggian -
- do, gareggian - - do, ga-reg-gian - - do, can - - -
ga - reggian-do, ga-reg - gian - - - - do, ga-reggian - - -
do, gareg-gian - - - do, ga - reg - gian - - - - - -
(Um die Hälfte gekürzt.)
ta - - - - te. Il na-ta - le d'Or-fe - o, La glo-ria del ca-
do, can-ta - - te. Il na-ta - le d'Or-fe - o, La glo-ria del ca-
do. can-ta - - te. Il na-ta - le d'Or-fe - o, La glo-ria del ca-
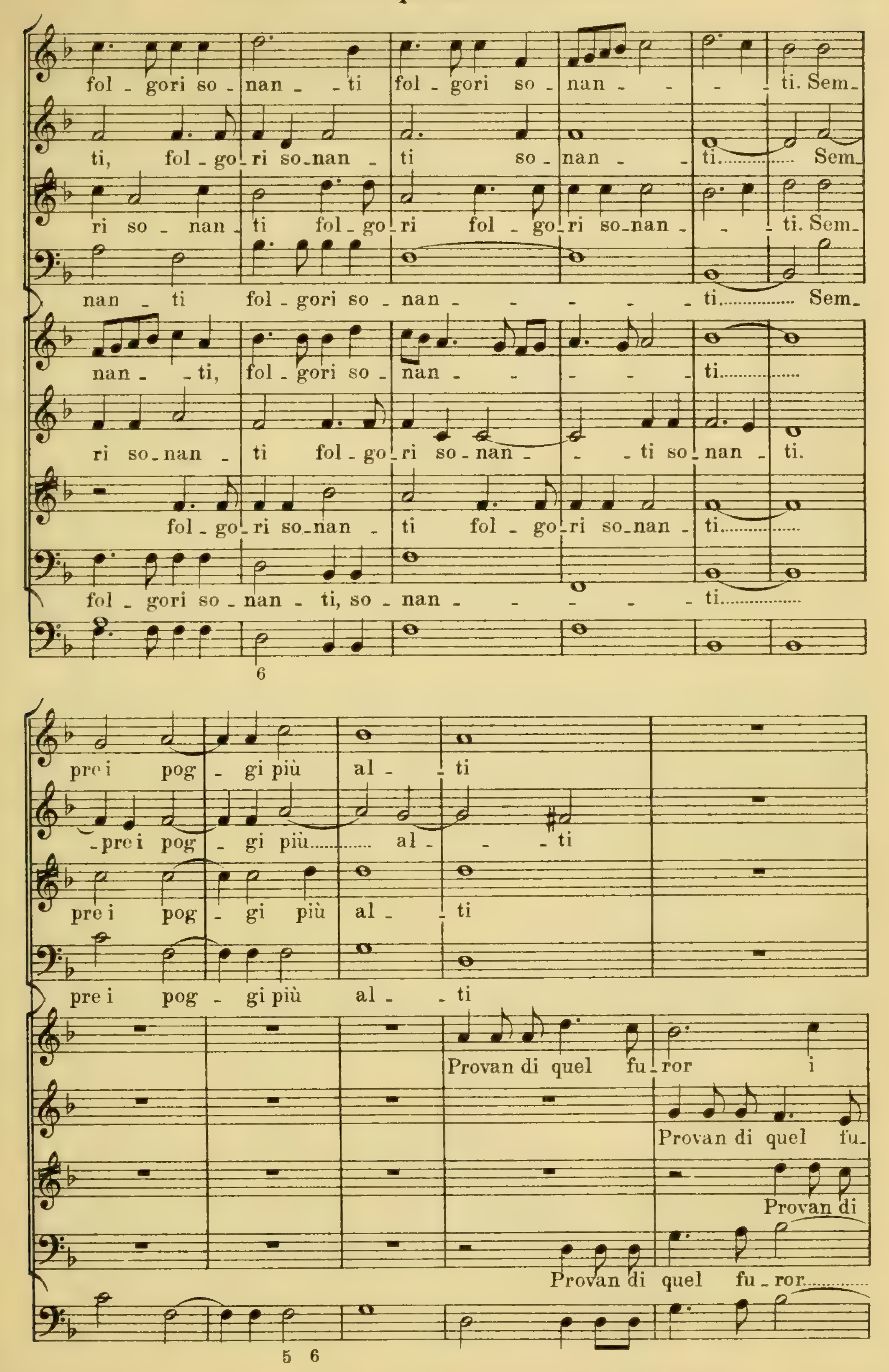

no _ _ _ ro se _ mi _ de' _ _ _ o, Il na _ ta _ le d'Or _
no _ _ _ ro se _ mi _ de _ _ _ o, Il na _ ta _ le d'Or _
no _ _ _ ro se _ mi _ de _ _ _ o, Il na _ ta _ le d'Or _
fe _ o, La glo_ria del ca_no _ _ _ ro se _ mi _ de _ _ _ o.
fe _ o, La glo_ria del ca_no _ _ _ ro se _ mi _ de _ _ _ o.
fe _ o, La glo_ria del ca_no _ _ _ ro se _ mi _ de _ _ _ o.
III. Coro dé Pastori a 8 v. Schluß des ersten Actes.
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ te Escon i rag _
Ec _ co dall' o_riz _ zon _ _ te Es_con i
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ _ _ te
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ _ _ te
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ _ _ te
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ _ _ te
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ _ _ te
Ec _ co dall' o _ riz _ zon _ _ _ te
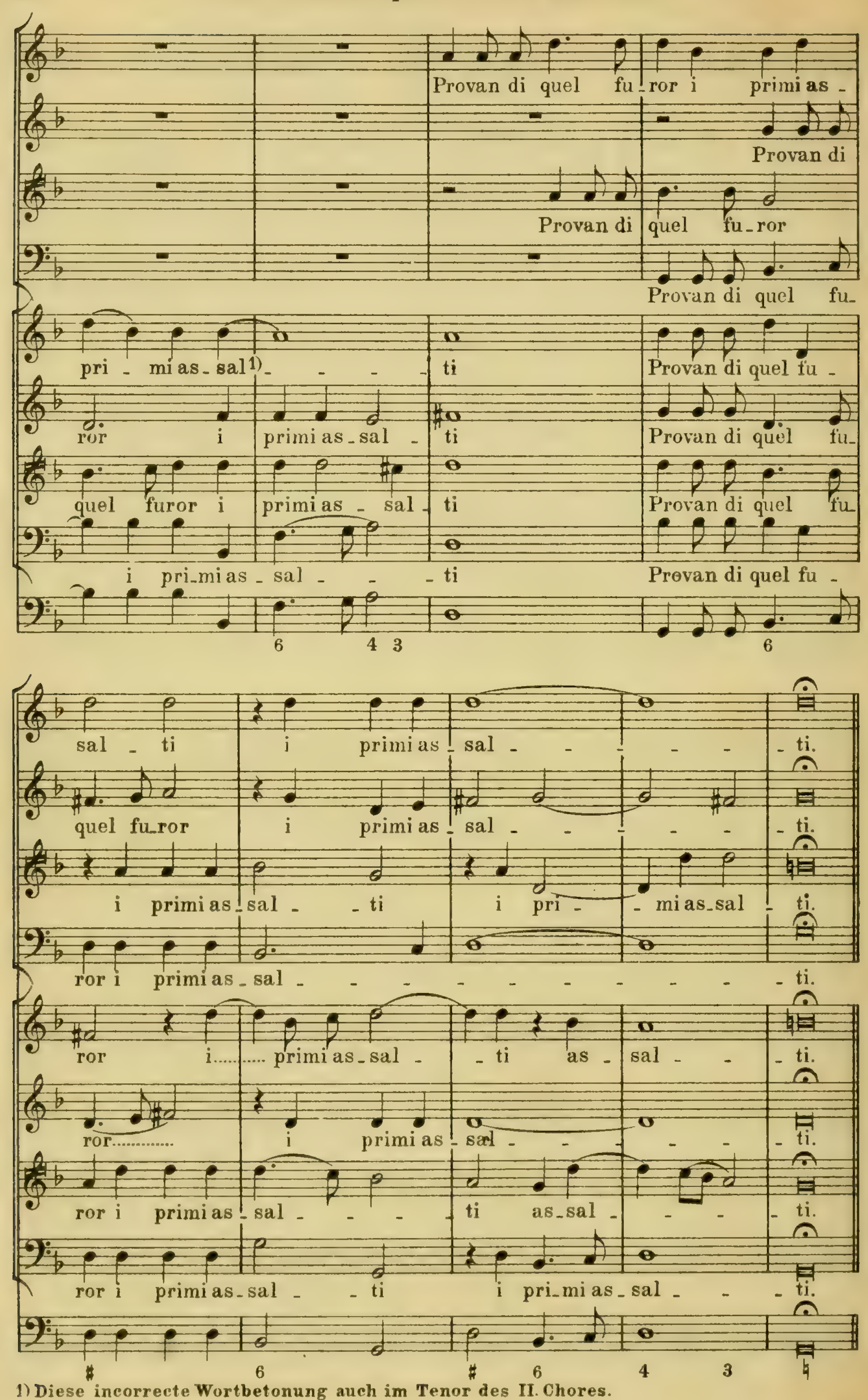

-gi, i rag - gi a schie - re.
rag - gi a schie - re a schie - re.
Es_con i rag - gi a schie - re.
Es_con i rag - gi a schie - re.
Es_con i rag -
Es_con i rag -
Es_con i
6 3♮
Di fe_rir
Di ferir va -
- gi es_con i rag_gi a schie - re.
- gi es - con i rag_gi a schie - re.
rag - gi, i raggi a schie - re.
Es_con i rag - gi a schie - re.
6 6 6 ♯ 5 4 3 ♯


vaghi, di ferir va - ghi il più super - bo mon - - - -
ghi il più......... su - per - - - bo mon - - - -
Di ferir va - ghi il più su - per - bo mon - - - -
Di ferir va - - ghi il più super - bo mon - - - -
Di ferir va - -
Di fe-rir va - - - - ghi..............
Di ferir va - - ghi..............
Di ferir
6
te. E quan - do or - ri-de e
te. E quan - do or - ri-de e
te. E quan - do or - ri-de e
te. E quan - do or - ri-de e
- ghi il più super - bo mon - - te. E quando or - ri-de e
...... il più super - bo mon - - te. E quando......... or - ri-de e
...... il più super - bo mon - te. E quan - do or - ri-de e
vaghi il più super - bo mon - - te. E quan - do or - ri-de e
4 3

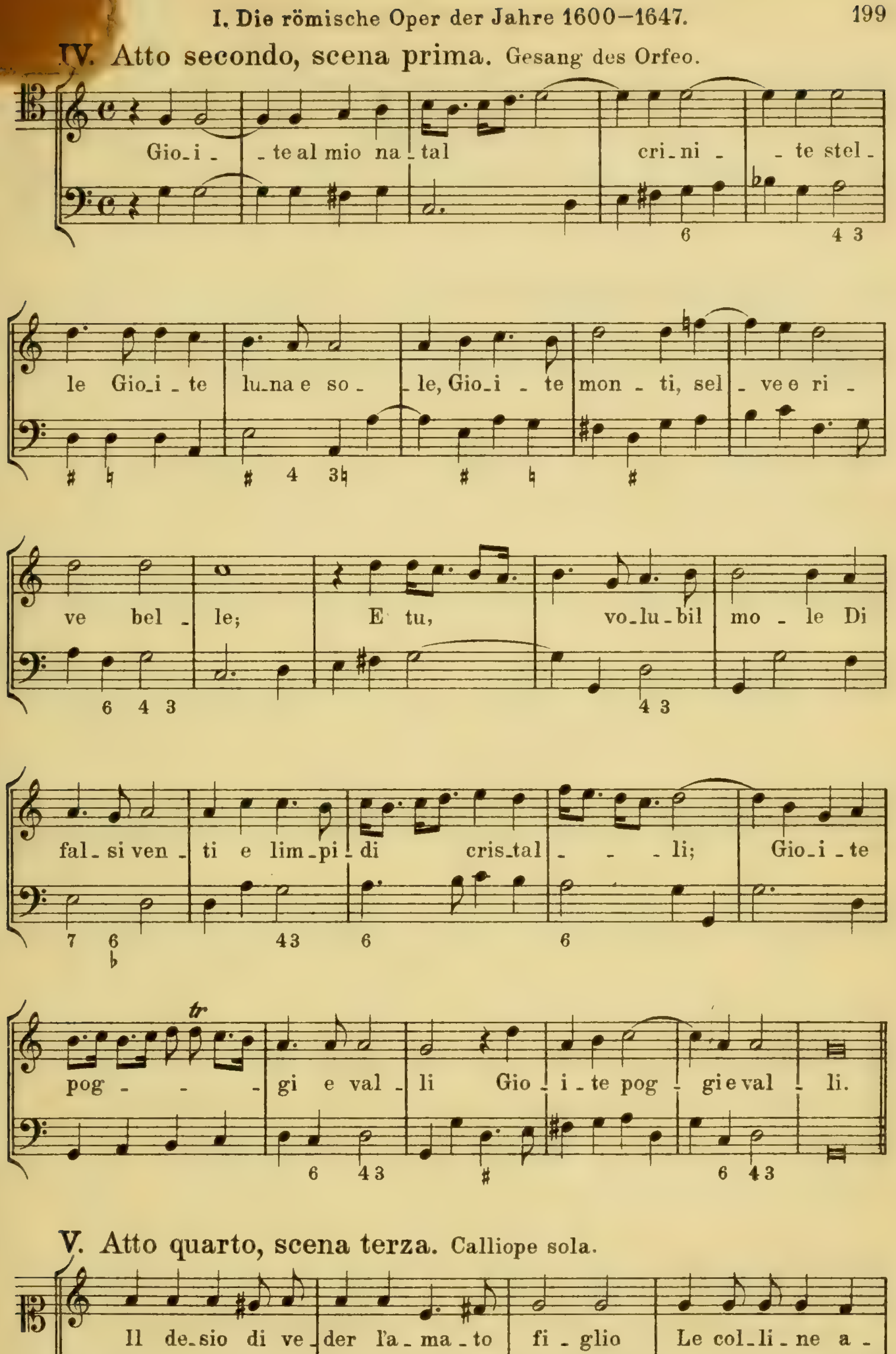

ne - - re e ne - - re. Vi-bran le nu - bi le
ne - - - re e ne - - re. Vi - bran le
ne - - re e ne - - re. Vi-bran le nu - bi
ne - - - - - re. Vi - bran le
ne - - - - re. Vi-bran le nu - bi fol - gori so-
ne - re e - - - ne re.
ne - - re........ e ne - - re.
ne - - - - - re.
♭ ♭ ♯
nu - bi vi - bran le nu - bi fol - go - ri sonan -
nu - bi fol - gori so - nan - ti Vi - bran le nu - bi
fol - gori so-nan - ti, fol - gori so - nan - - ti, Vi-bran le
nu - bi fol - gori so - nan - ti
nan - - - ti fol - go-ri sonan - - ti
fol - gori so-nan - - - ti Vi - bran le nu-bi fol-gori so-
Vi - bran le nu - - bi fol - gori so - nan - - ti fol - go-
Vi - bran le nu - bi
♭ 6 ♮ 6
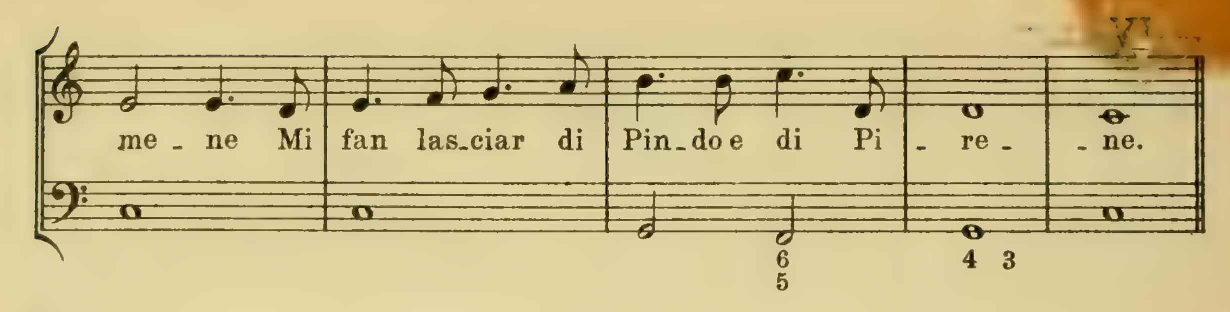

- - ti fol - go-ri so - - nan - - ti fol - go-ri so-
fol - go-ri so - nan - ti Vi - bran le
nu - bi vi - bran le nu - bi fol - go-ri so-
vi - bran le nu - bi Vi - bran le
vi - bran le nu - - - bi fol - go-ri so - nan - - ti
nan - - - - ti Vi - bran le nu - - bi
ri so - - nan - - - ti fol - go-ri so - nan - - -
fol - gori so - nan - ti Vi - bran le nu - - bi
♮ 6
nan - - - - ti fol - - go-ri so - nan - ti,
nu - bi, fol - go-ri so - nan-ti fol - go - ri so-nan- -
nan - - ti fol - go-ri so - nan - - - ti fol - go-
nu - - bi fol - go-ri so -
fol - go-ri so - nan - - - - - ti fol - go-ri so -
fol - go-ri so - nan - - - - - - ti, fol - go-
ti, Vi - bran le nu - - bi fol - go-ri so - nan - ti,
fol - go-ri so - nan - ti
6


fol - gori so - nan - - ti fol - gori so - nan - - - - ti. Sem-
ti, fol - go - ri so - nan - ti so - nan - ti. Sem-
ri so - nan - ti fol - go - ri fol - go - ri so - nan - - - ti. Sem-
nan - ti fol - gori so - nan - - - - - ti. Sem-
nan - - ti, fol - gori so - nan - - - - ti.
ri so - nan - ti fol - go - ri so - nan - - ti so - nan - ti.
fol - go - ri so - nan - ti fol - go - ri so - nan - ti.
fol - gori so - nan - ti, so - nan - - - - - ti.
6
pre i pog - gi più al - ti
- pre i pog - gi più al - - ti
pre i pog - gi più al - ti
pre i pog - gi più al - - ti
Provan di quel fu - ror i
Provan di quel fu-
Provan di
Provan di quel fu - ror
5 6



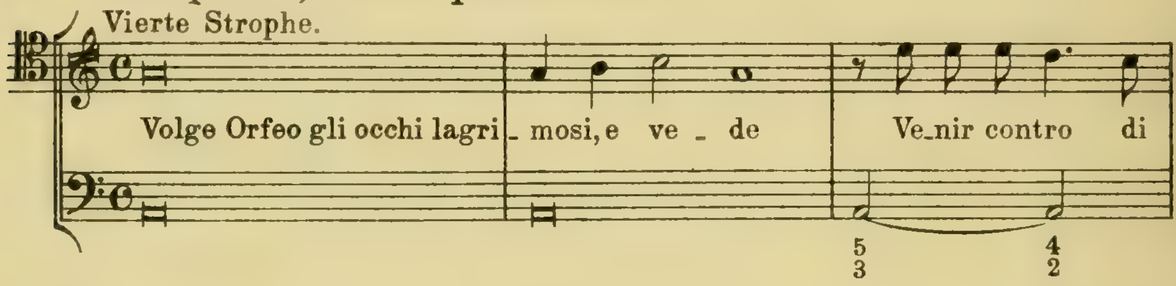
1) Diese incorrecte Wortbetonung auch im Tenor des II. Chores.

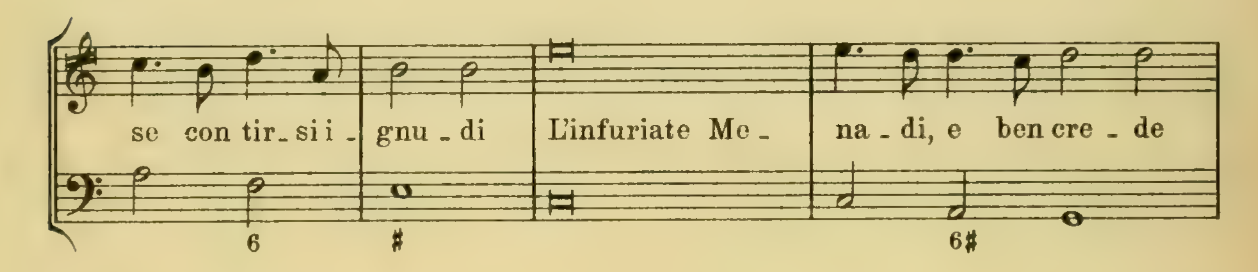

IV. Atto secondo, scena prima. Gesang des Orfeo.
Gio-i - te al mio na - tal cri-ni - te stel - le Gio-i - te lu-na e so - le, Gio-i - te mon - ti, sel - ve e ri - ve bel - le;
E tu, vo-lu-bil mo - le Di fal - si ven - ti e lim-pi - di cris-tal - - - li; Gio-i - te pog - - - gi e val - li Gio - i - te pog - gi e val - li.
6 4 3
♮ # 4 3♮ # ♮
6 4 3 4 3
7 6 ♭ 43 6 6
6 43 # 6 43
V. Atto quarto, scena terza. Calliope sola.
Il de-sio di ve - der l'a - ma - to fi - glio Le col - li - ne a -
9 7# 4 5 6# 6
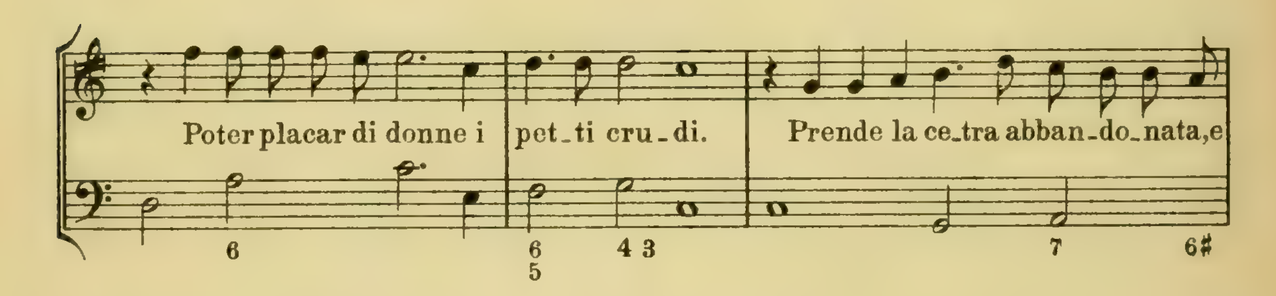


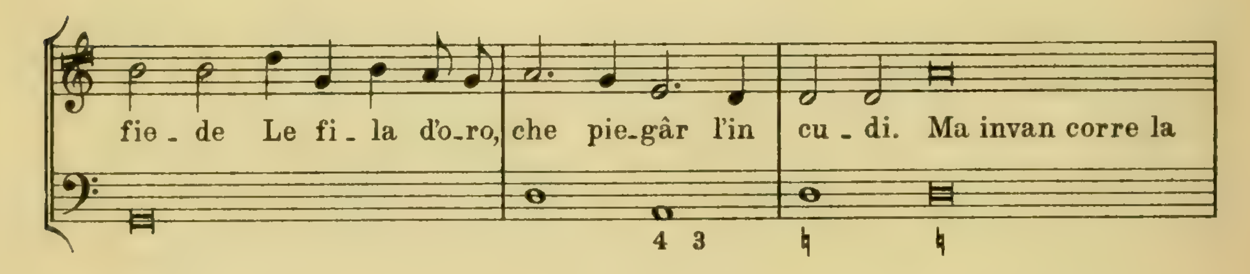
VI. Atto quarto, scena quarta. Fileno.

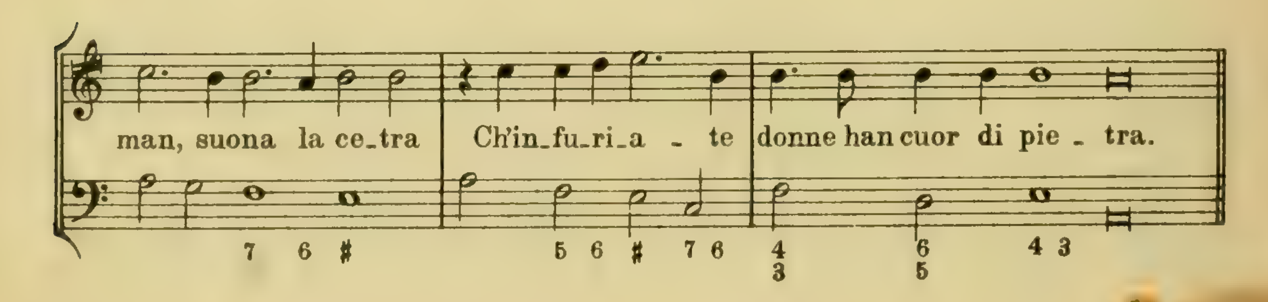
Vierte Strophe.
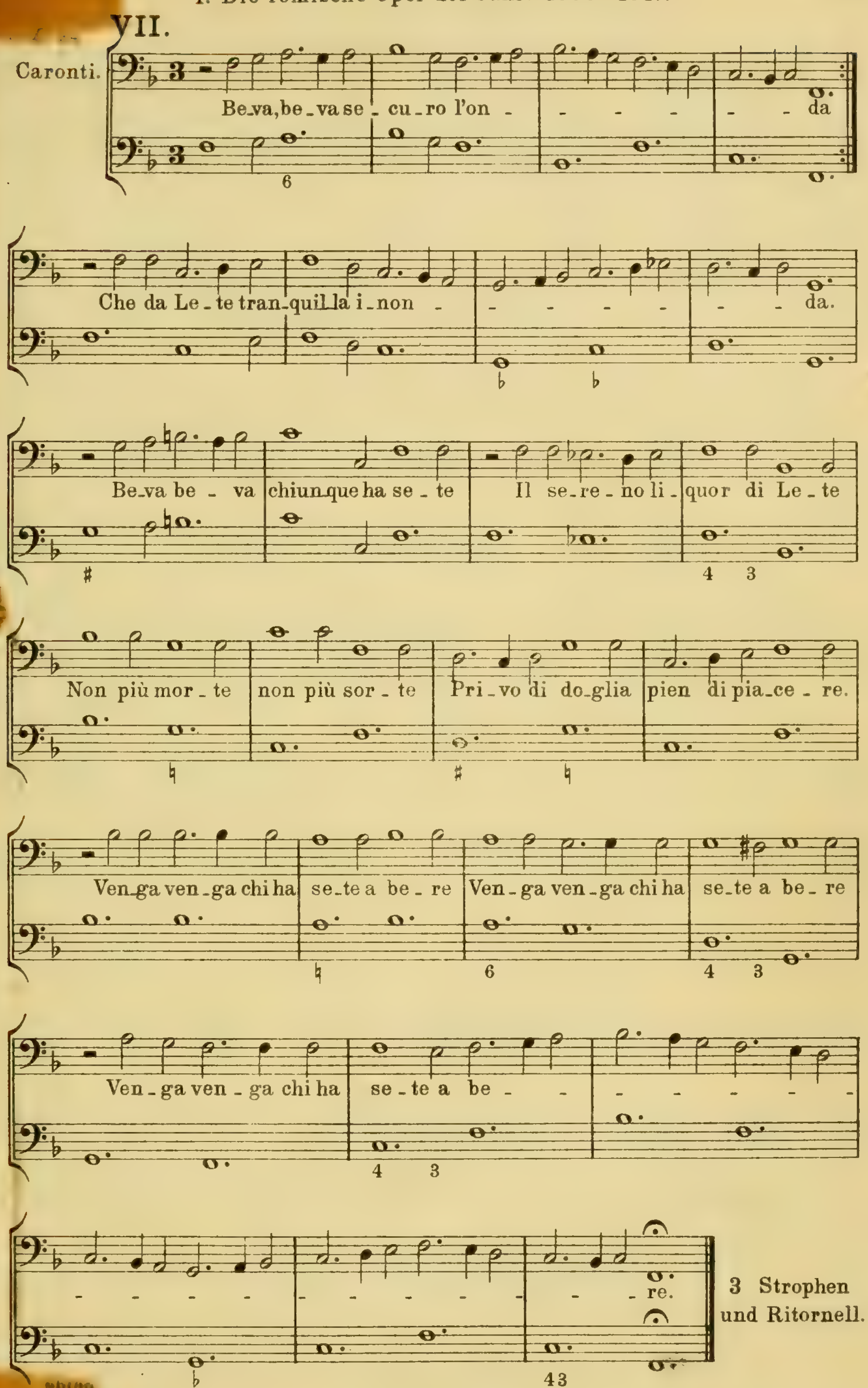










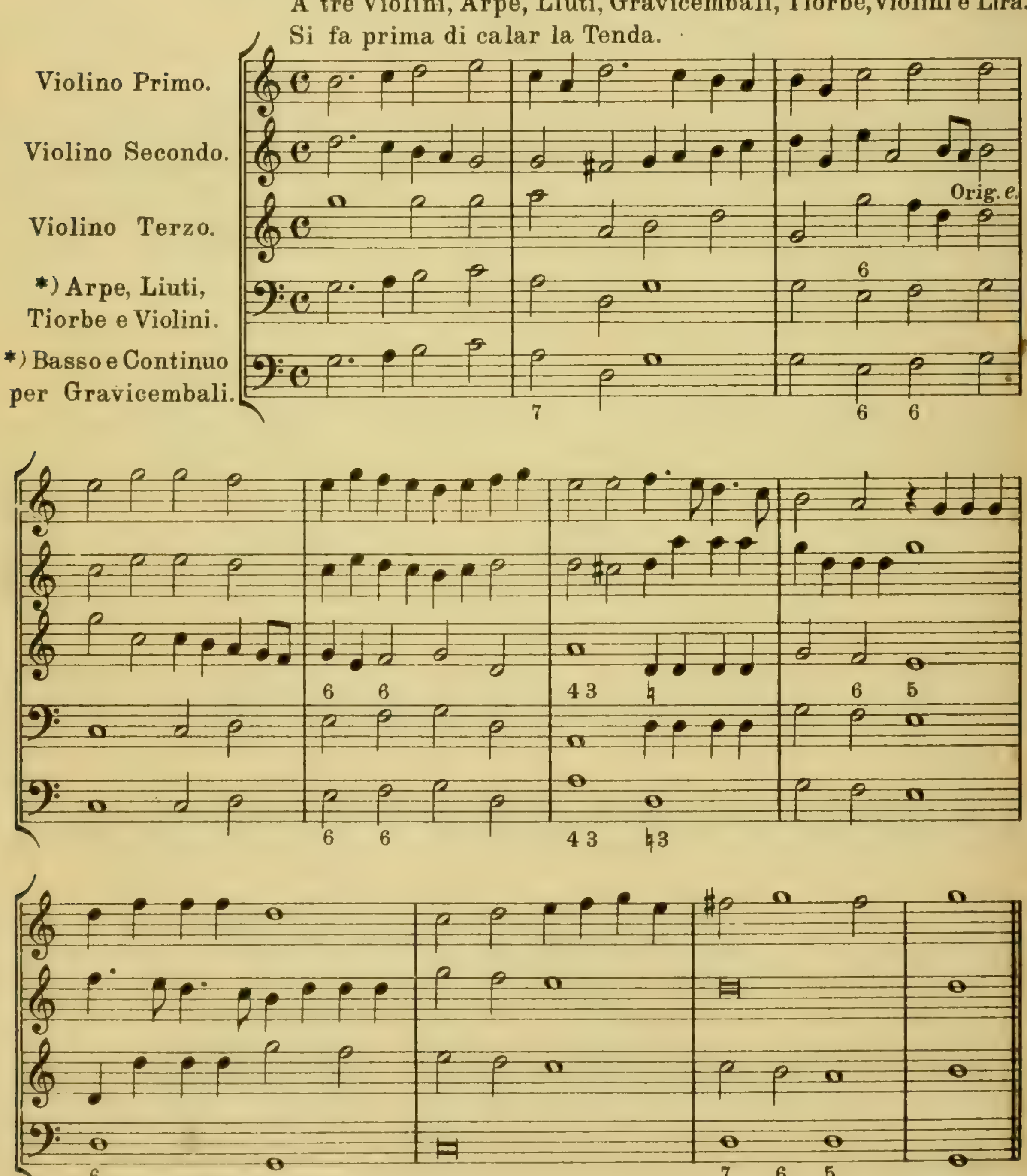

VII.
Caronti.
Be_va, be_va se_cu_ro l'on_da
Che da Le_te tran_quil_la i_non_da.
Be_va be_va chiun_que ha se_te
Il se_re_no li_quor di Le_te
Non più mor_te non più sor_te
Pri_vo di do_glia pien di pia_ce_re.
Ven_ga ven_ga chi ha se_te a be_re
Ven_ga ven_ga chi ha se_te a be_re
Ven_ga ven_ga chi ha se_te a be_re.
3 Strophen und Ritornell.

G. Stefano Landi.

Il S. Alessio. Dramma musicale dall'Eminentissimo et Reverendissimo Signore Card. Barberino fatto rappresentare al Serenissimo Prencipe Alessandro Carlo di Polonia, dedicato a Sua Eminenza e posto in musica da Stefano Landi Romano, Musico della Capella di N.S.e Cherico Beneficiato nella Basilica di S. Pietro... In Roma appr. Paolo Masotti 1634.

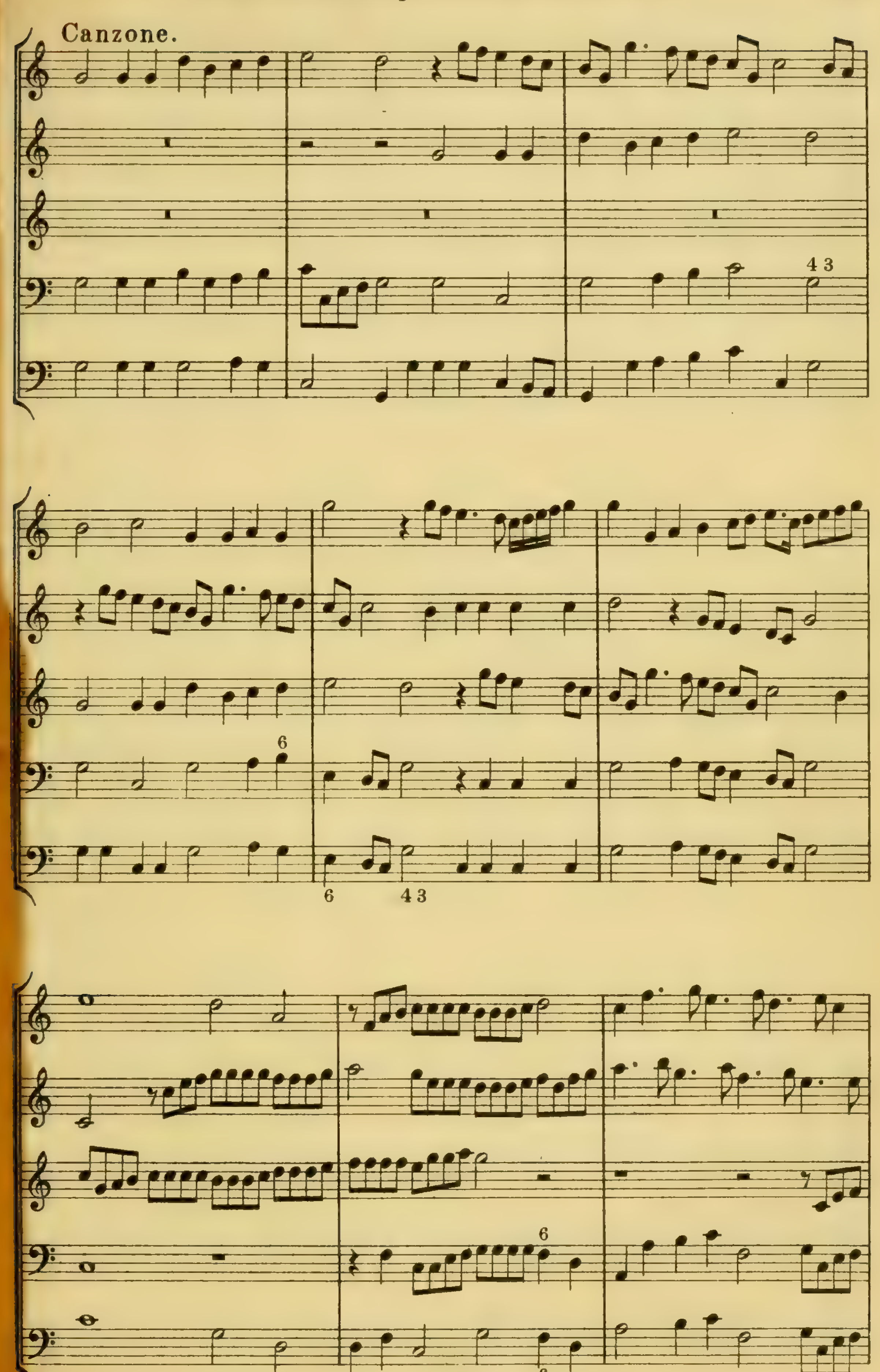
I. Sinfonia per introduzione del prologo.

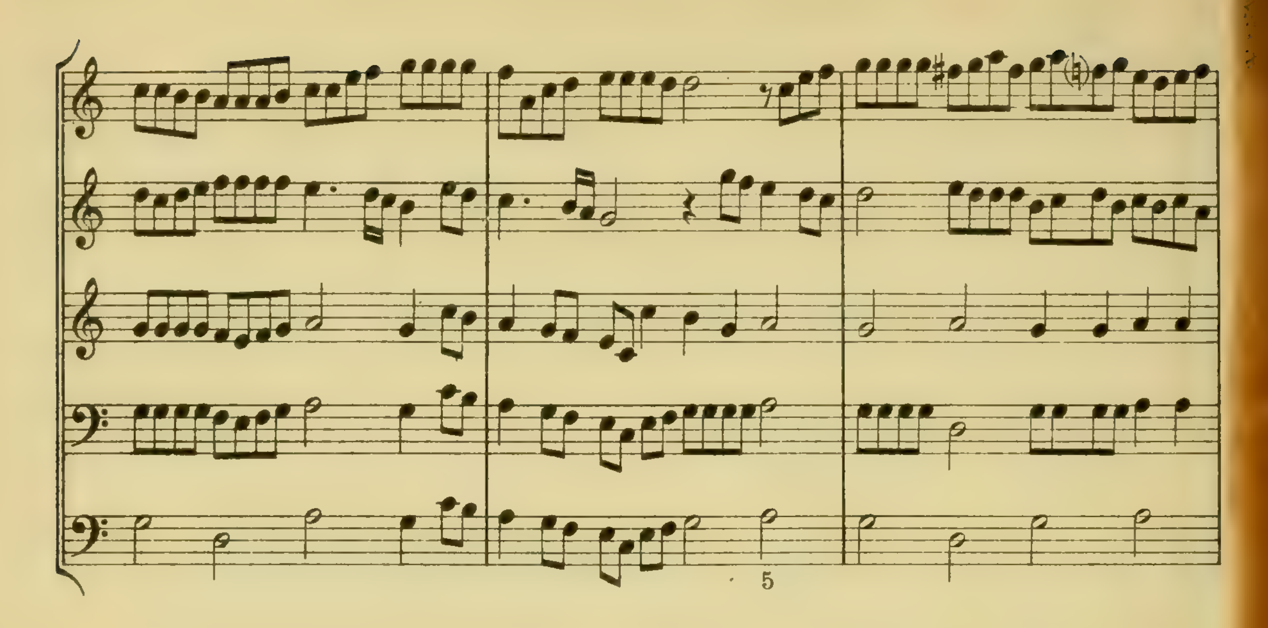
A tre Violini, Arpe, Liuti, Gravicembali, Tiorbe, Violini e Lira.
Si fa prima di calar la Tenda.
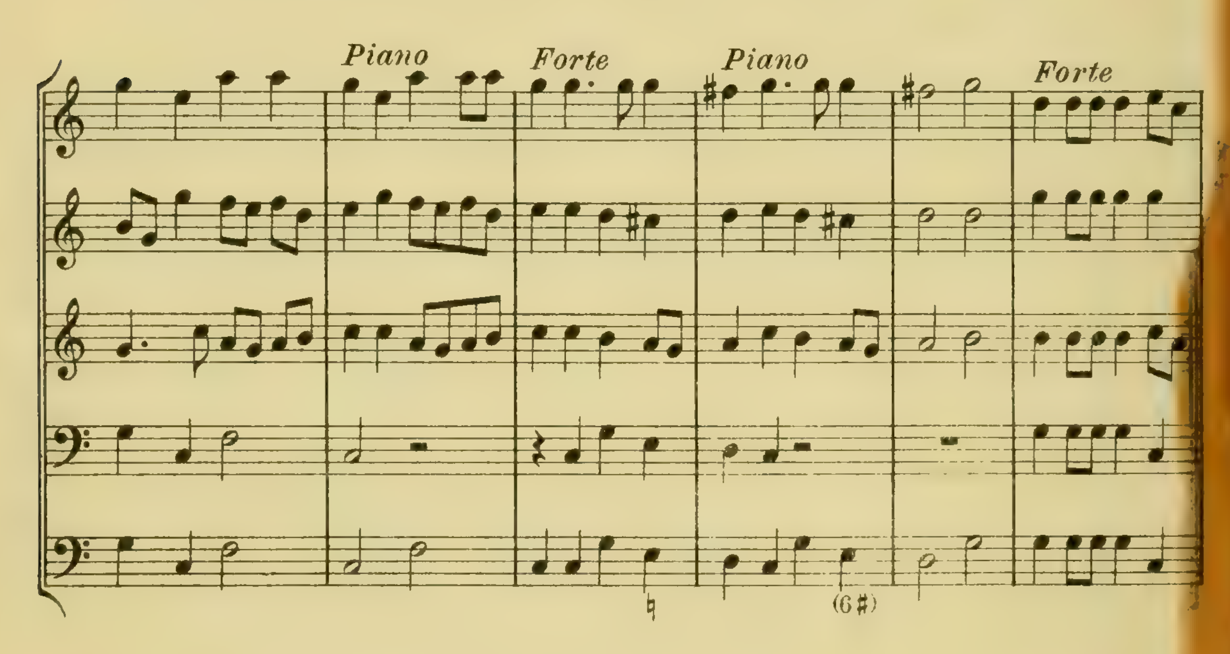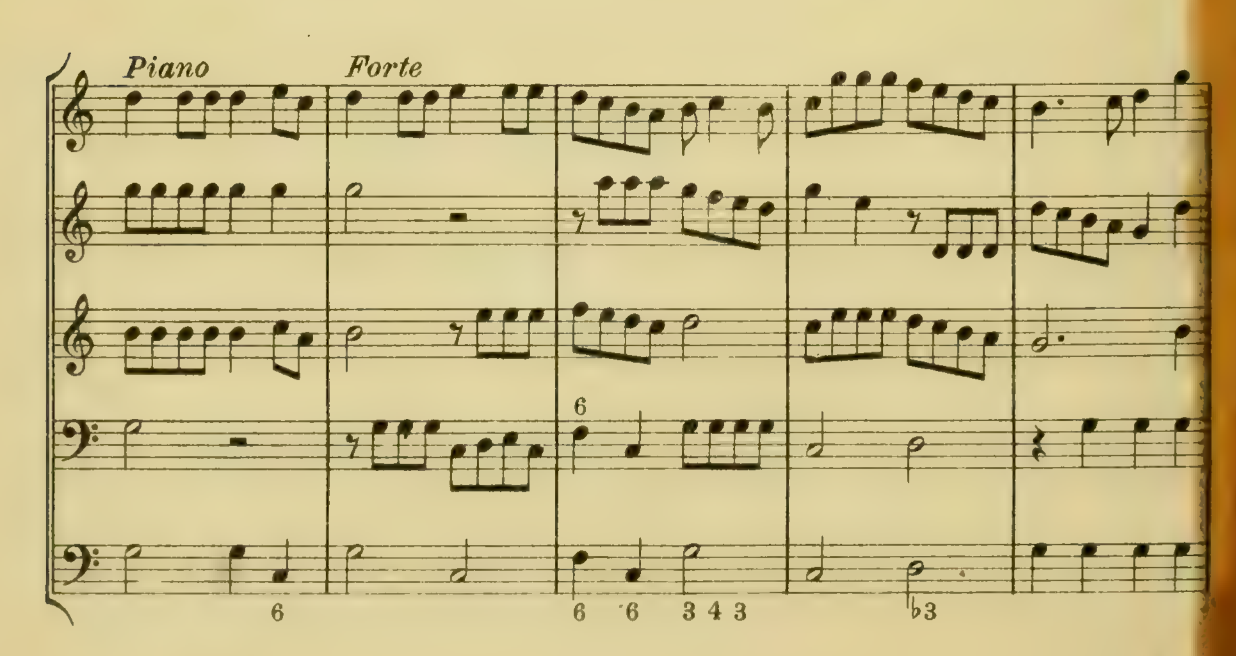


*) Wo Continuo und das System für die Harfe, Laute u.s.w. übereinstimmen sind beide Stimmen in ein System zusammen gezogen worden.

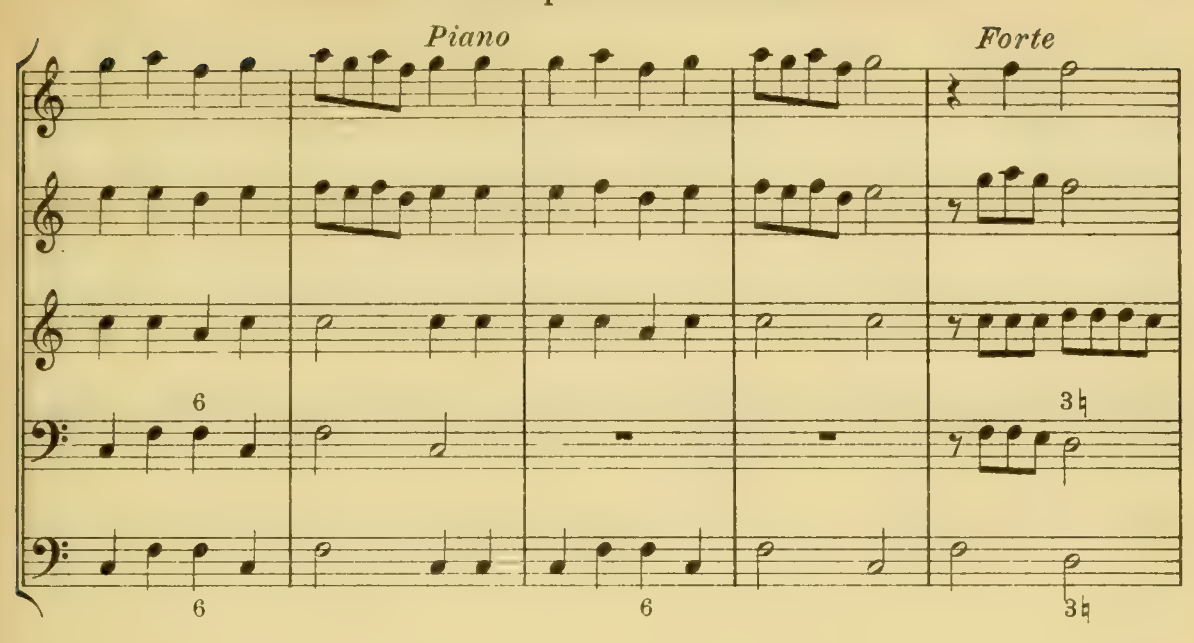
Canzone.
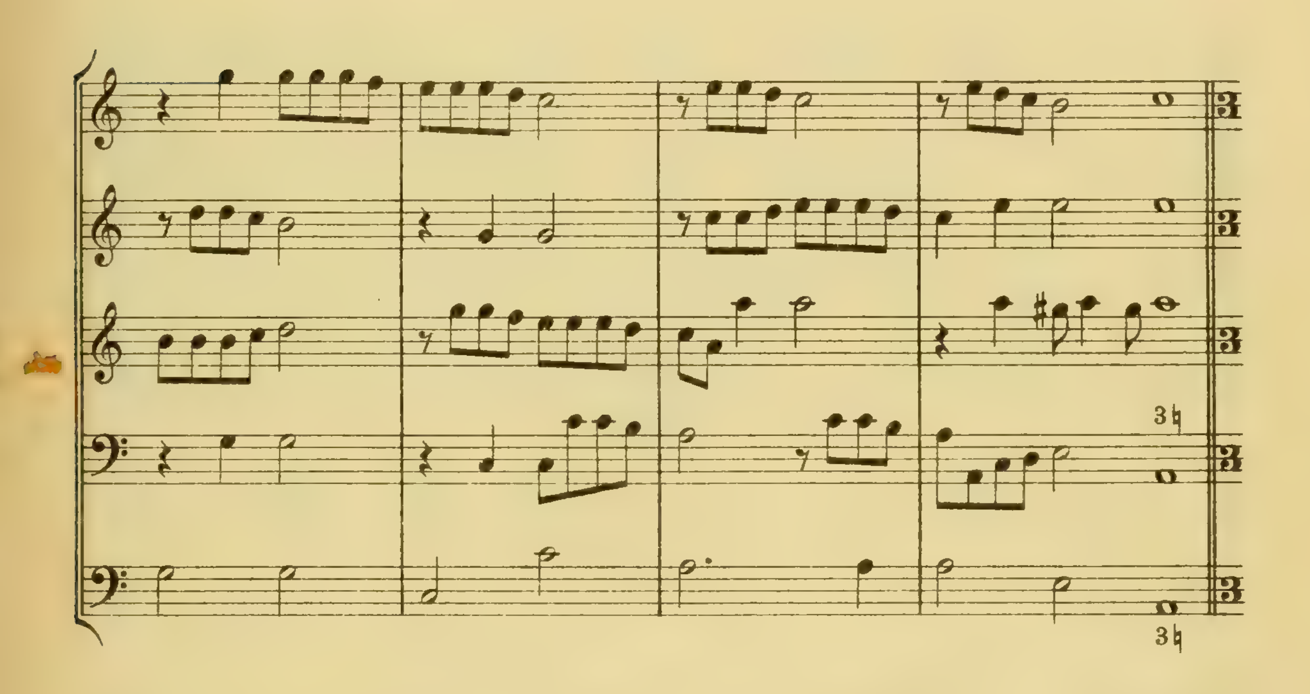


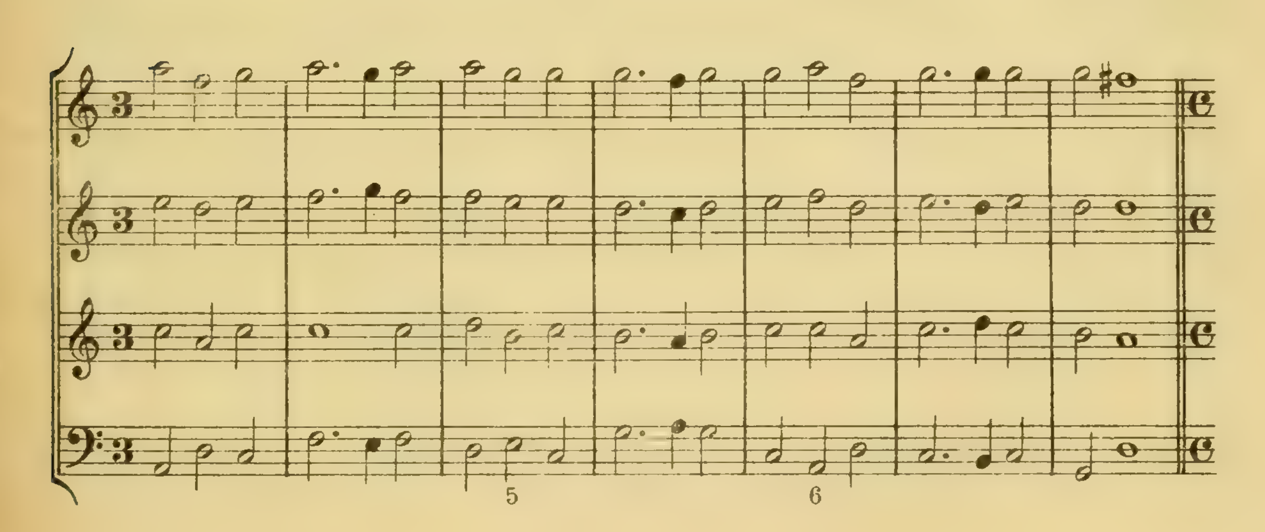

5

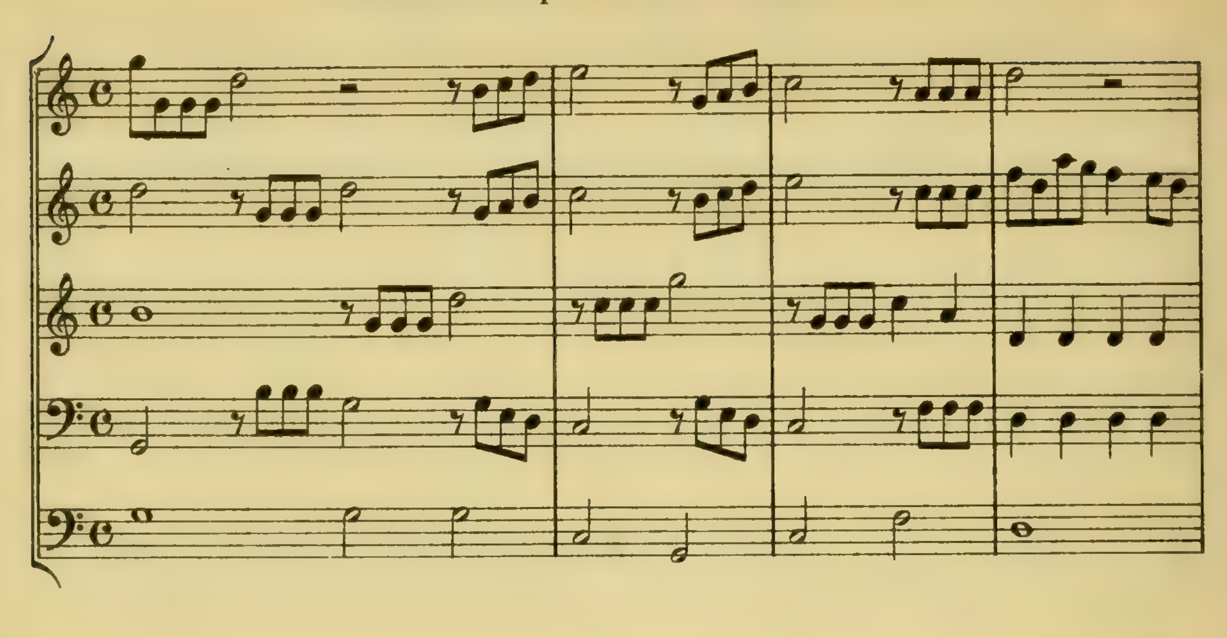

Piano
Forte
Piano
Forte
♮
(6♯)

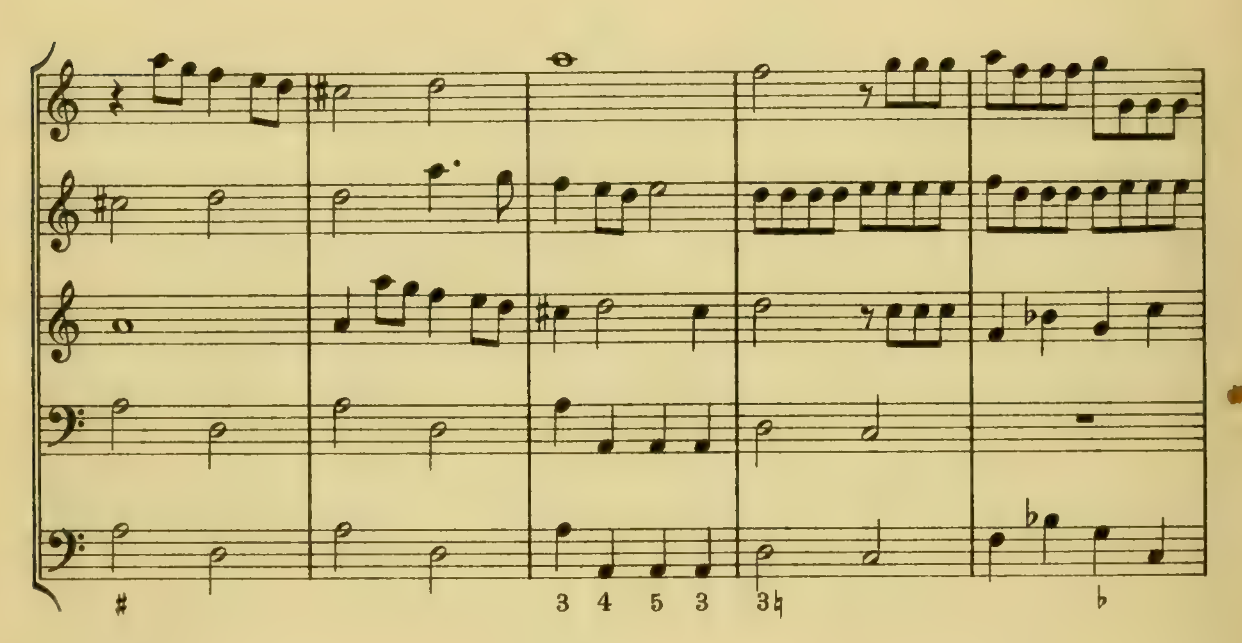

Piano
Forte
6
6
6 6 3 4 3
♭3

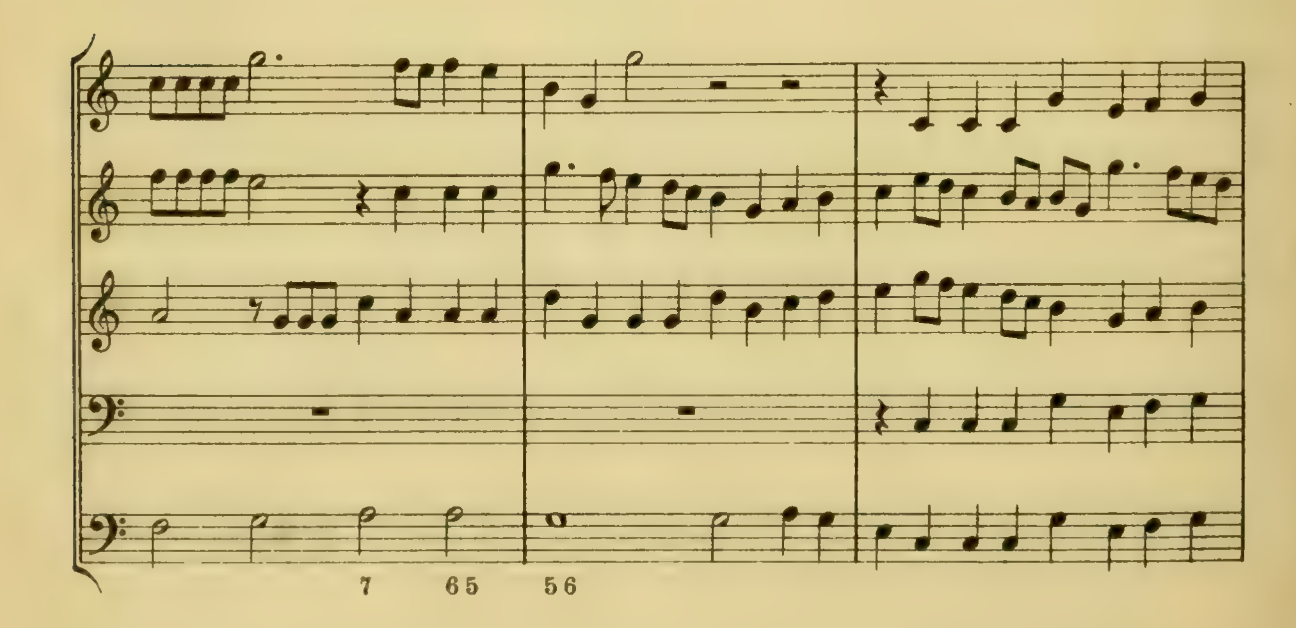

Piano
Forte
6
3♮
6
6
3♮
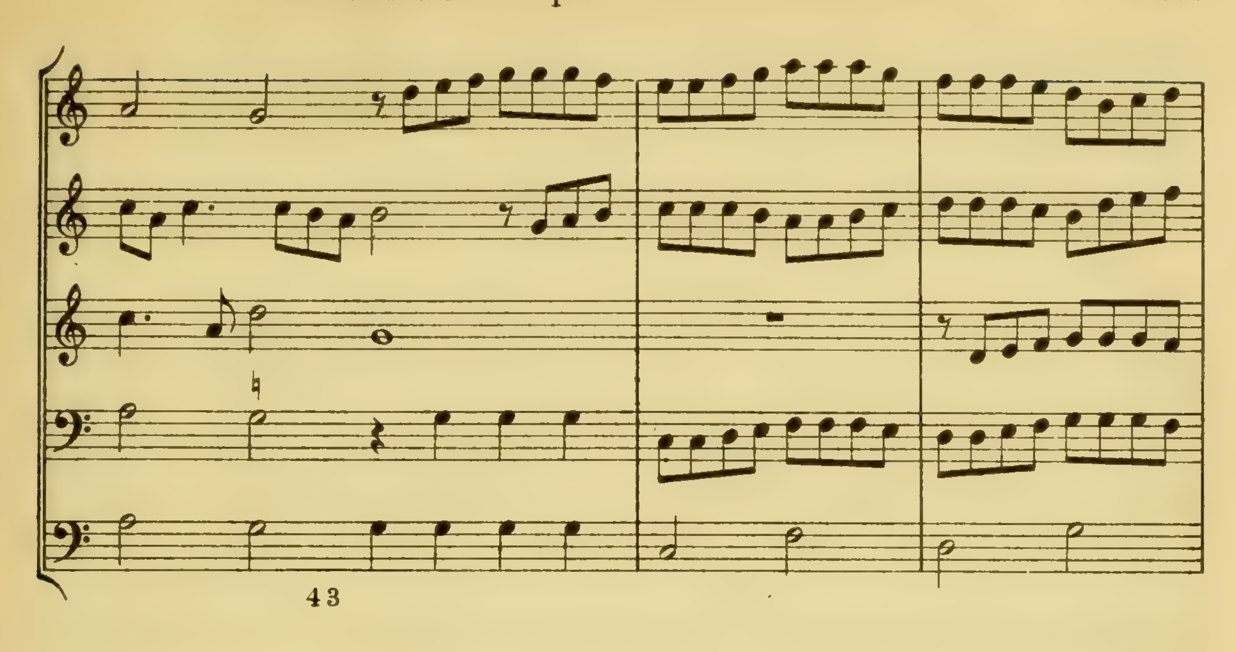

3♮
3♮
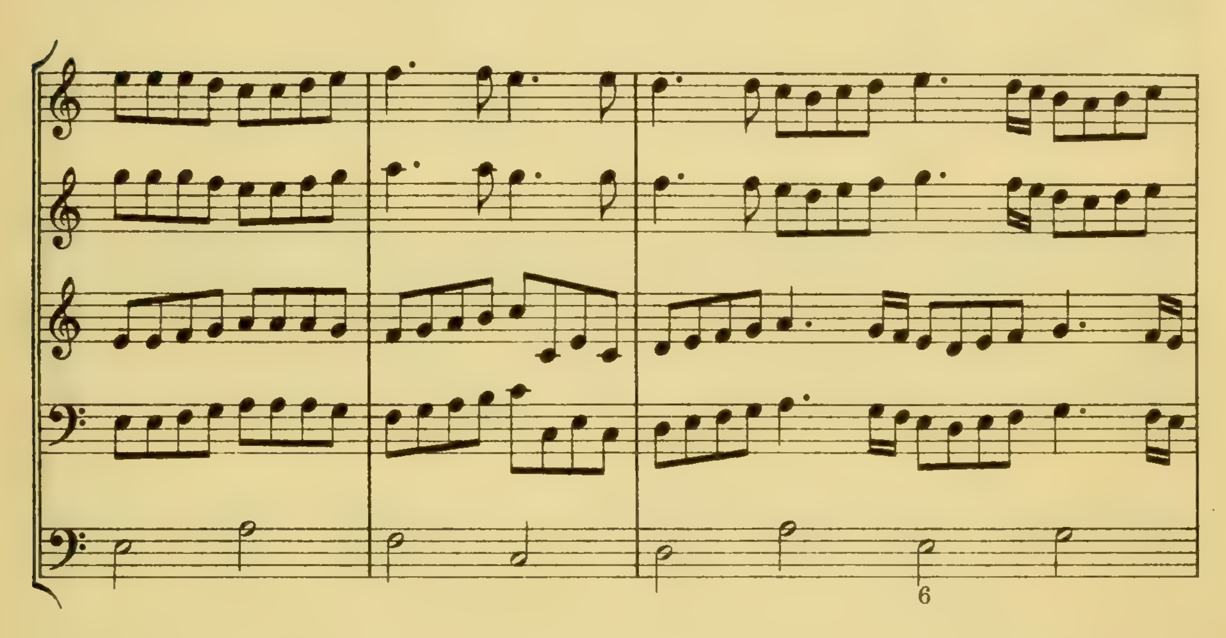

5
6

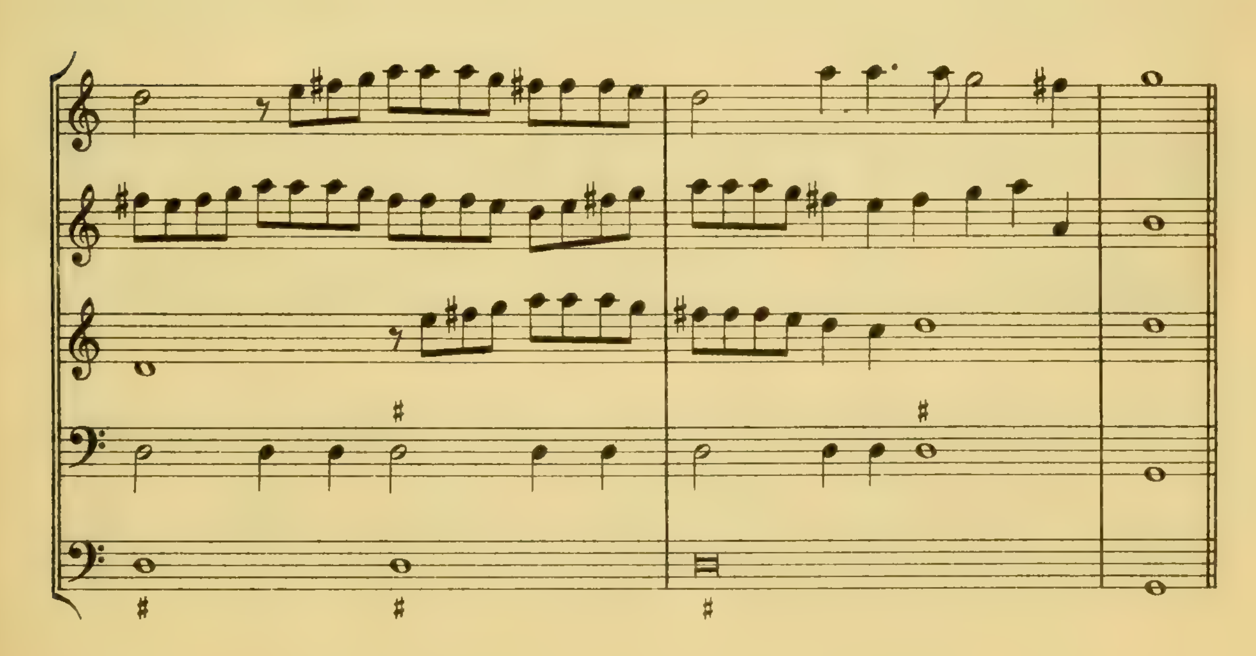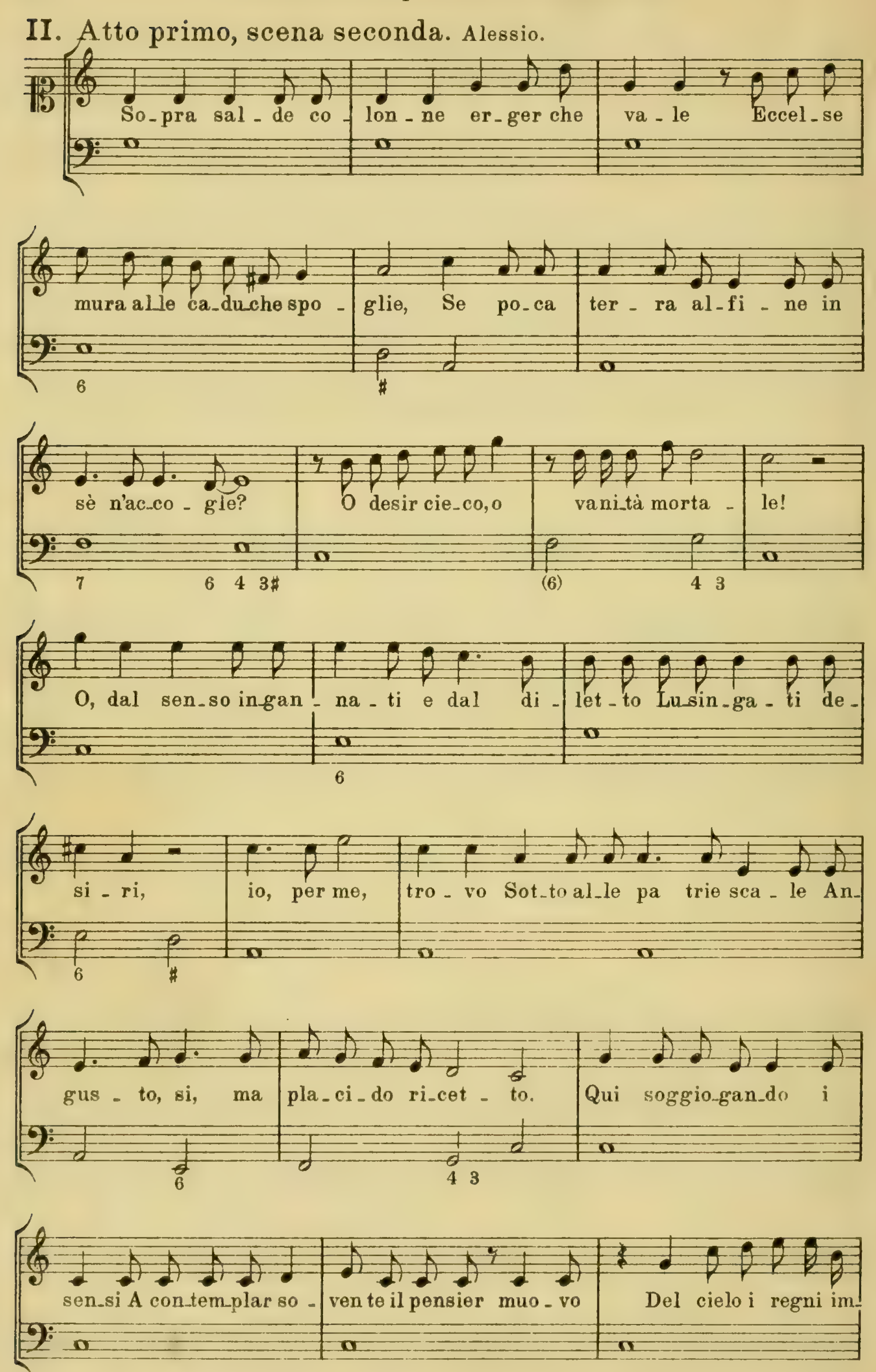






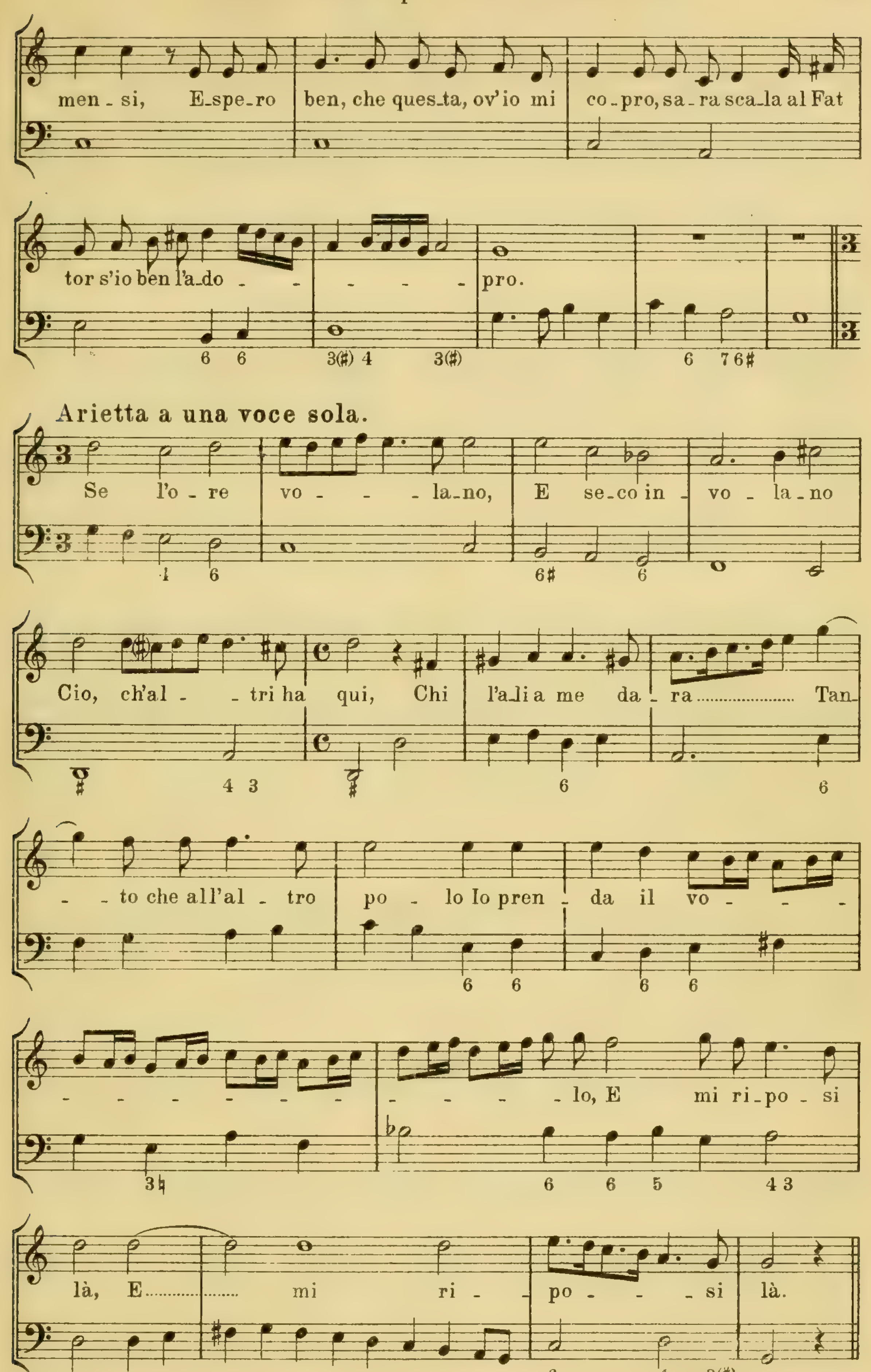

4 3

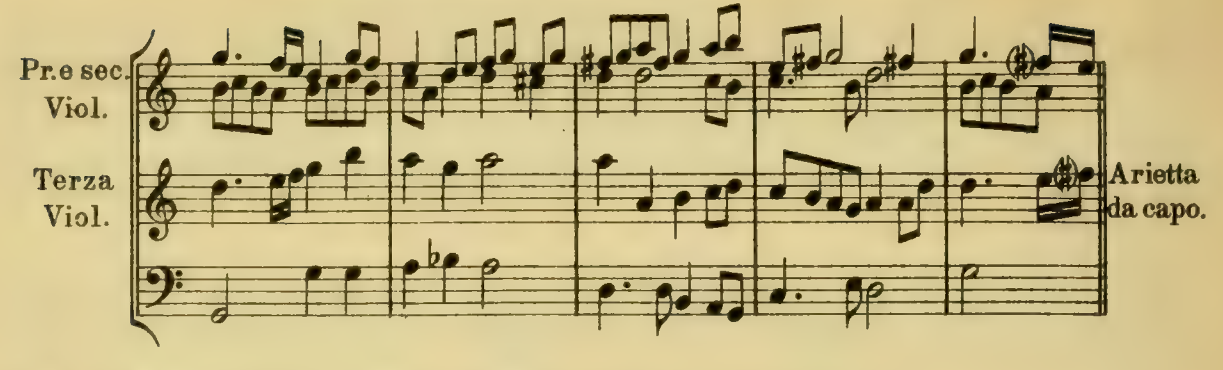

6

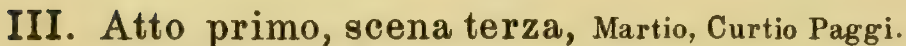


II. Atto primo, scena seconda. Alessio.
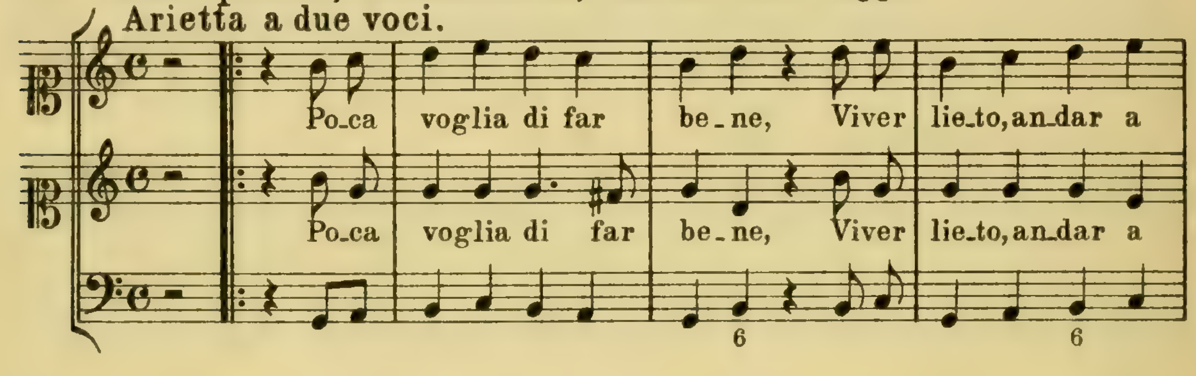



men - si, E_spe_ro ben, che ques_ta, ov'io mi co_pro, sa - ra sca_la al Fat
tor s'io ben l'a_do - - - - - pro.
Arietta a una voce sola.
Se l'o - re vo - - - la_no, E se_co in - vo - la_no
Cio, ch'al - - tri ha qui, Chi l'a_li a me da - ra Tan-
- - to che all'al - tro po - lo lo pren - da il vo - - -
- - - - - - - - - - lo, E mi ri_po - si
là, E mi ri - - po - - - si là.

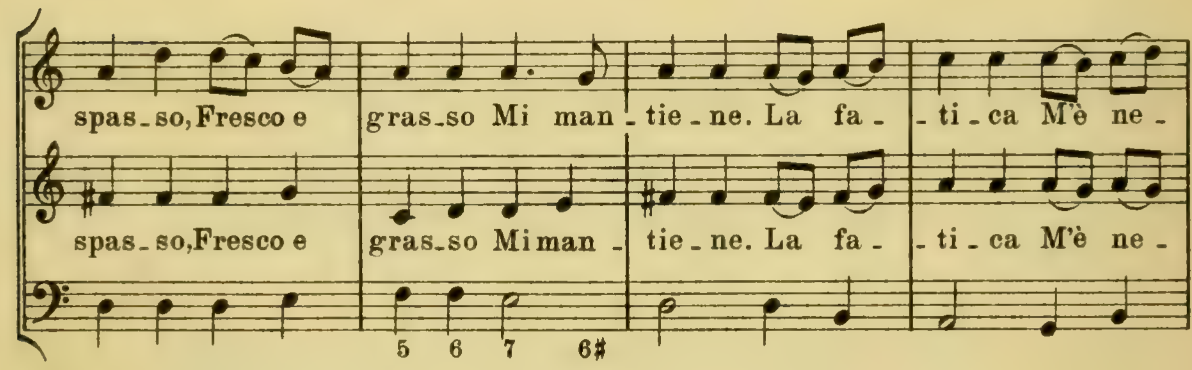


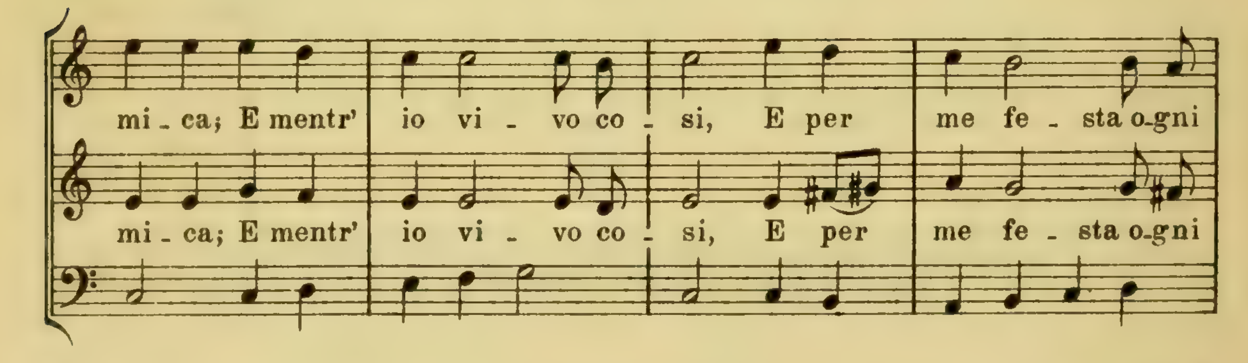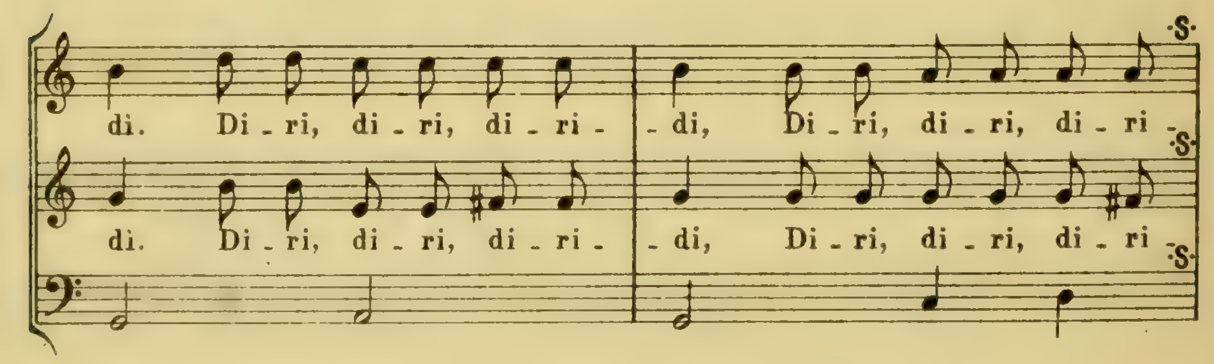


III. Atto primo, scena terza, Martio, Curtio Paggi.
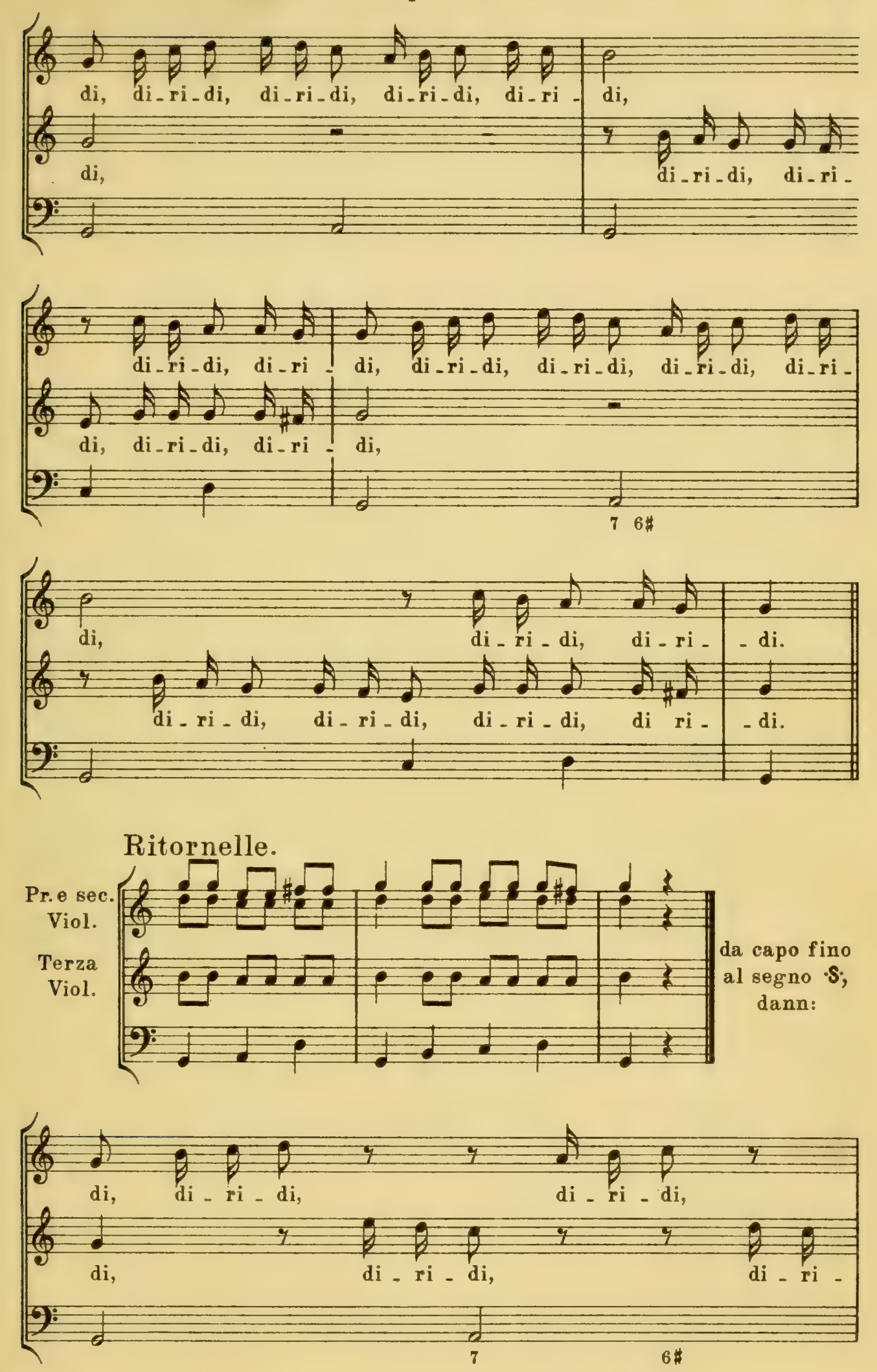
Arietta a due voci.
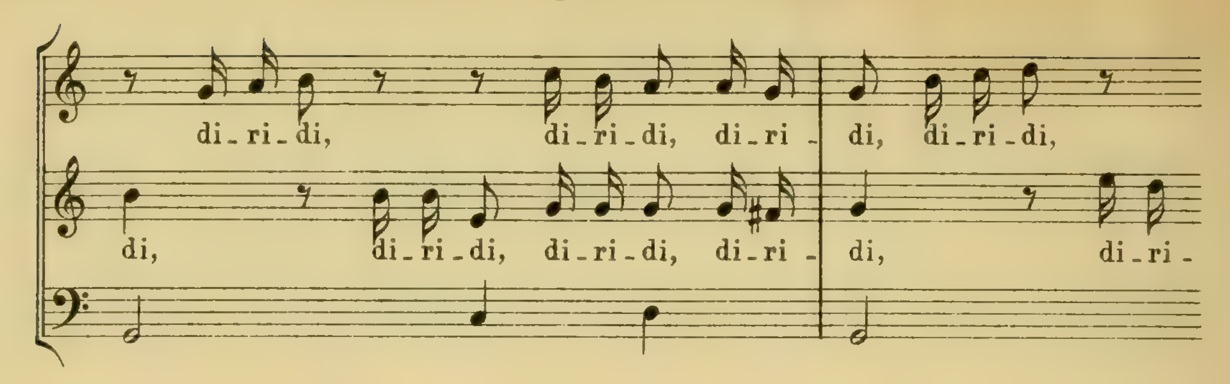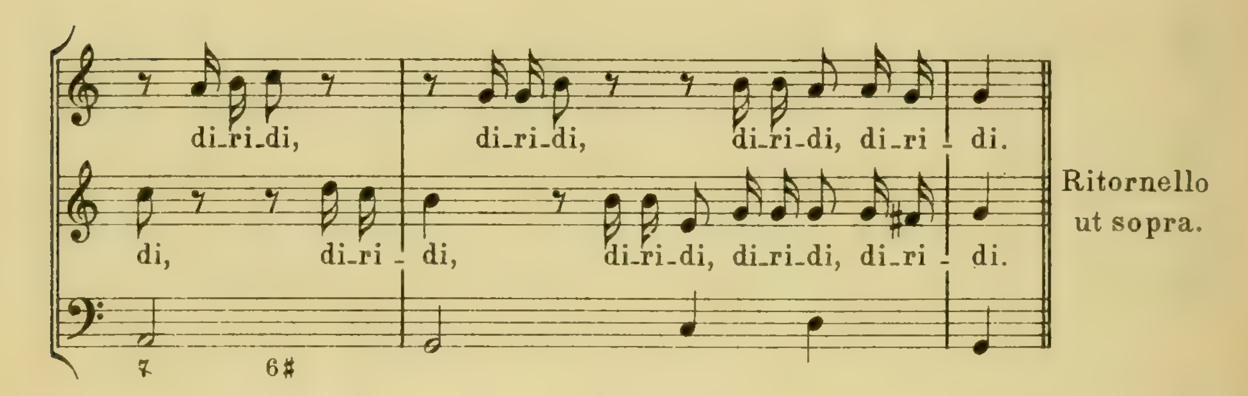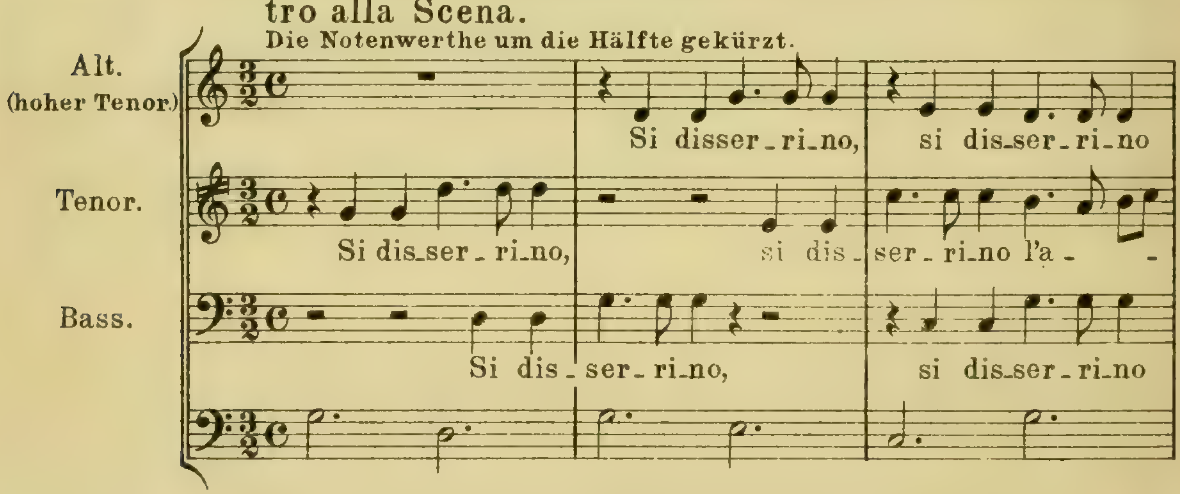









di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri- di,
di, di-ri-di, di-ri-
di-ri-di, di-ri- di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-
di, di-ri-di, di-ri- di,
7 6♯
di, di-ri-di, di-ri- -di.
di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di ri- -di.
Ritornelle.
Pr. e sec. Viol.
Terza Viol.
da capo fino al segno 𝄋, dann:
di, di-ri-di, di-ri-di,
di, di-ri-di, di-ri-
7
6♯
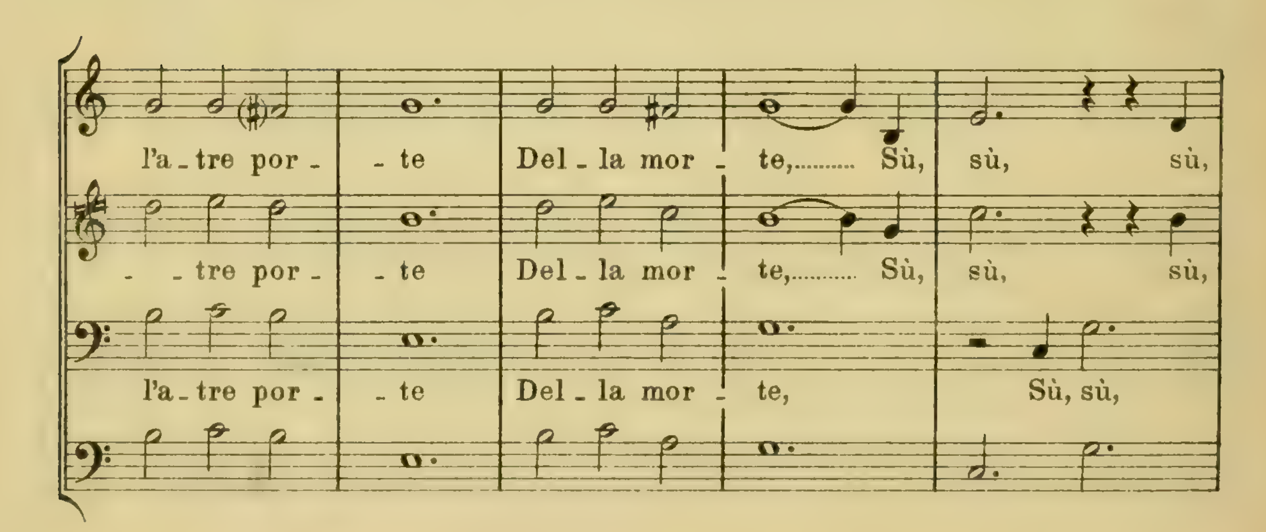


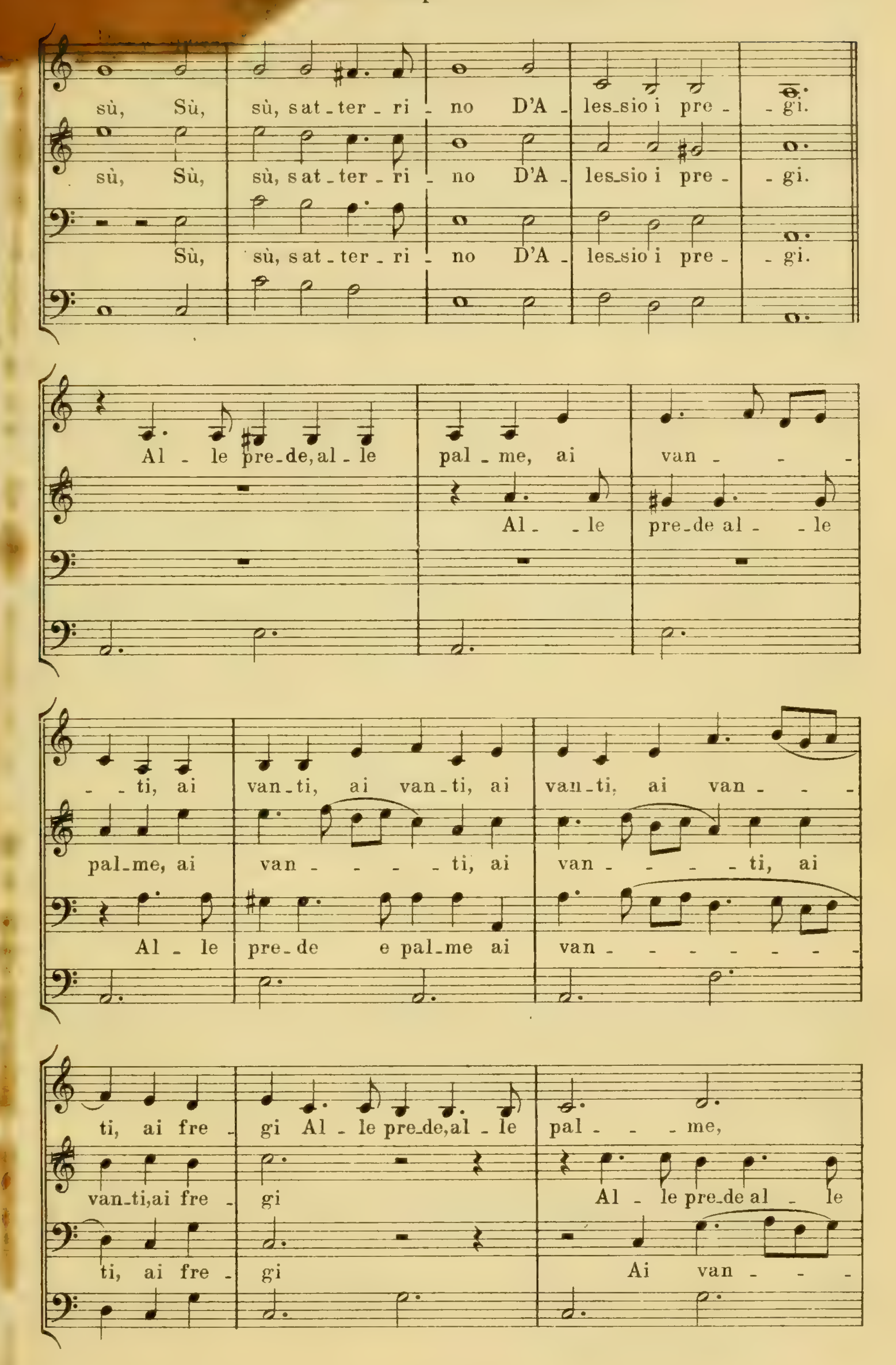


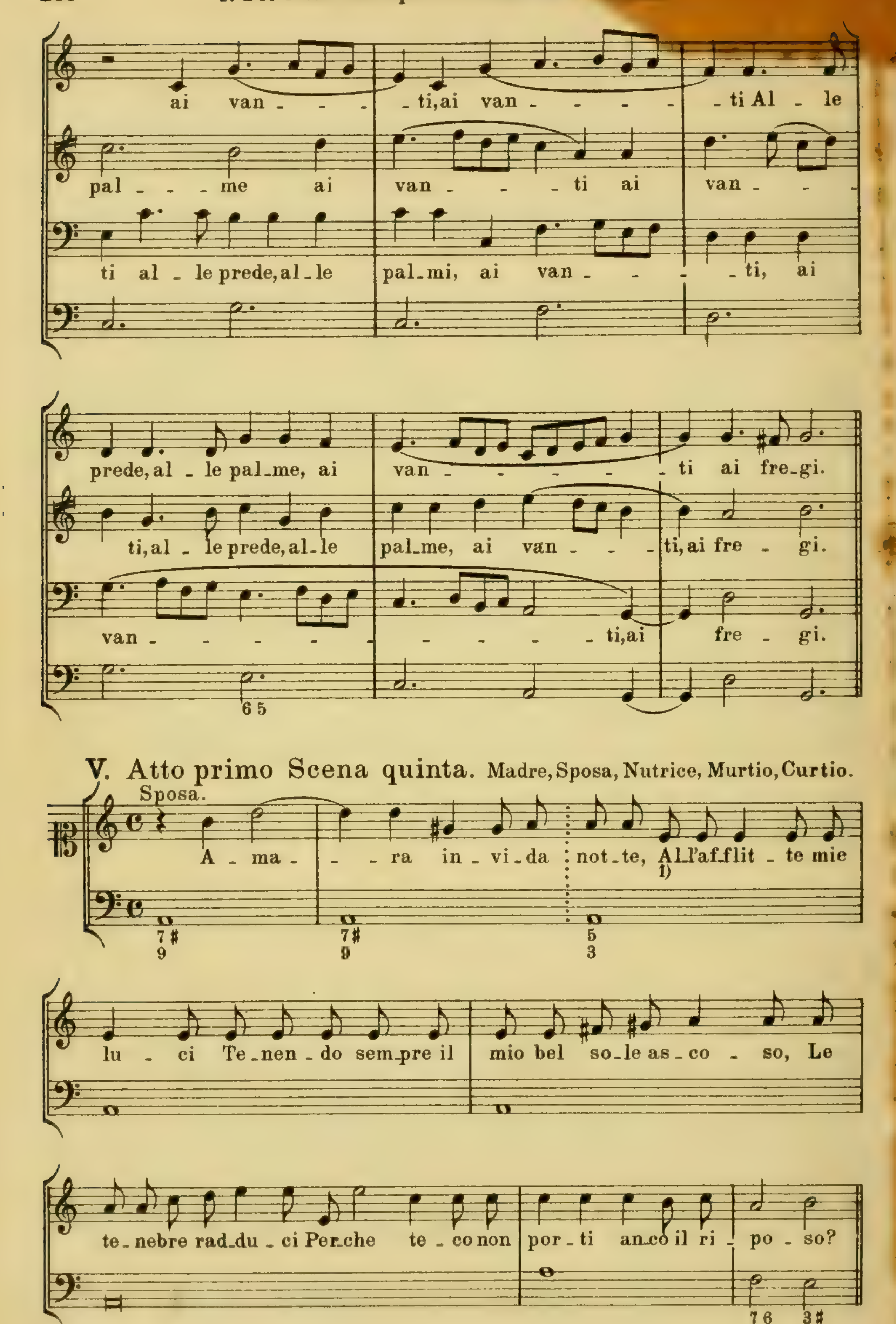
IV. Atto primo Scena quarta. Coro di Domonii dentro alla Scena.

Die Notenwerthe um die Hälfte gekürzt.

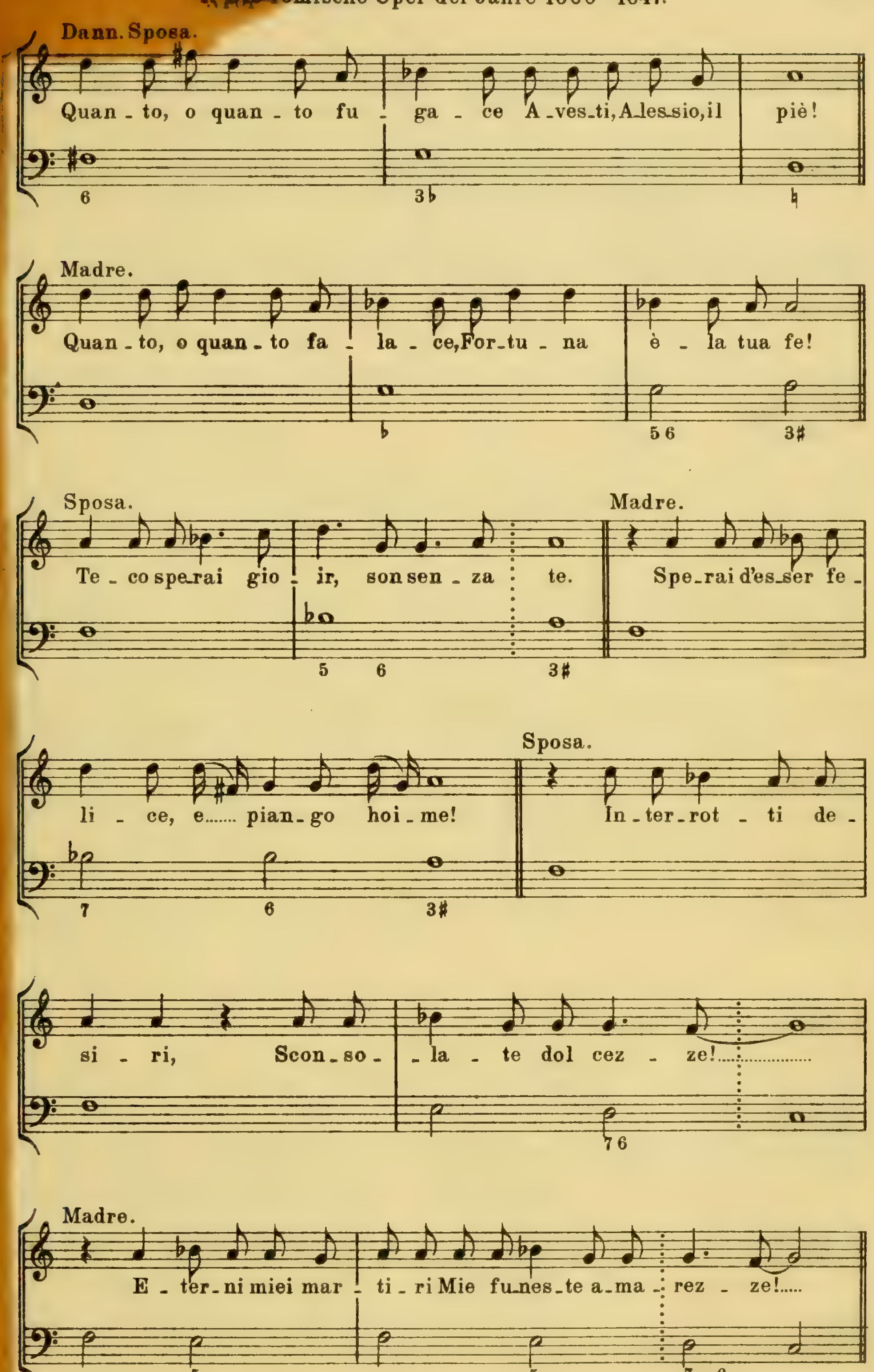


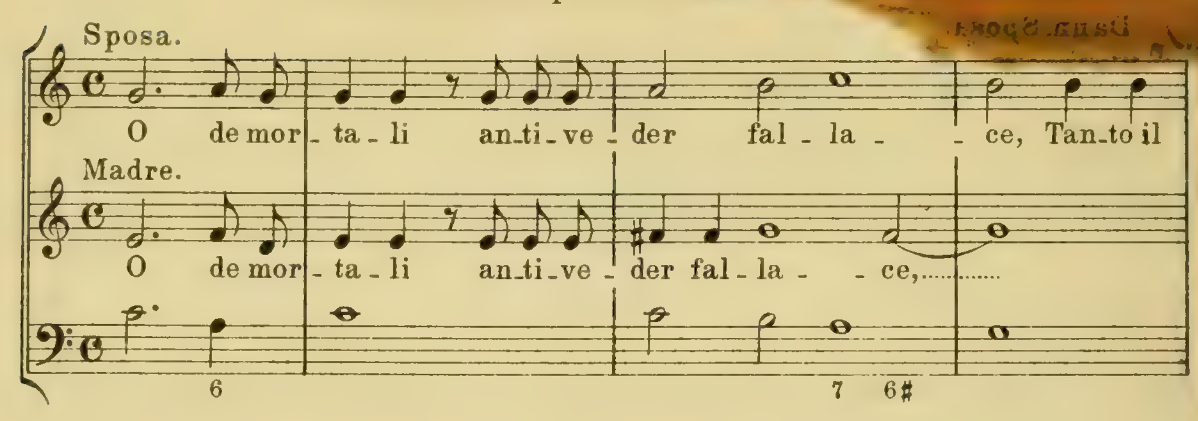


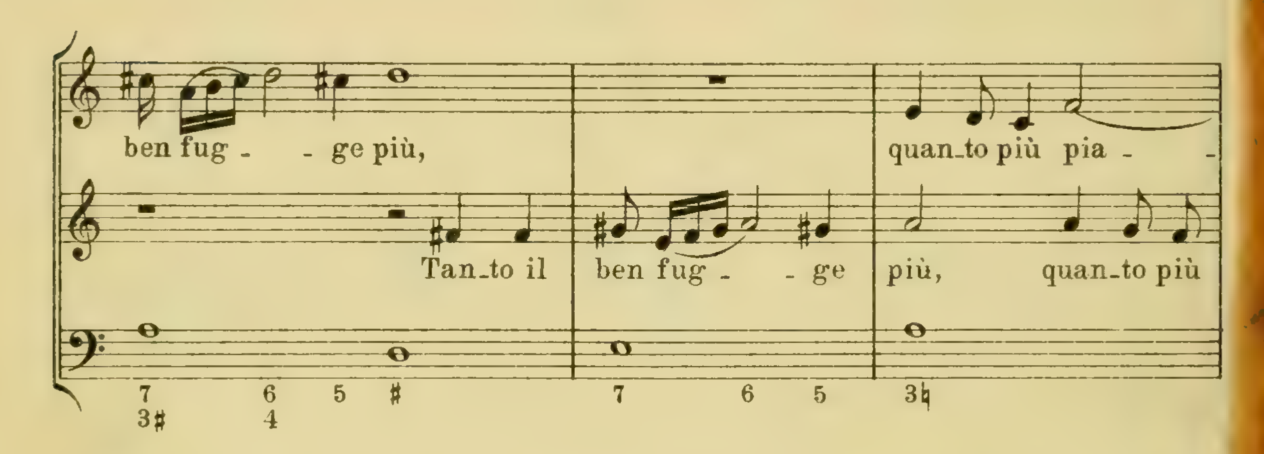

sù, Sù, sù, sat_ter_ri_no D'A_les_sio i pre_gi.
sù, Sù, sù, sat_ter_ri_no D'A_les_sio i pre_gi.
Sù, sù, sat_ter_ri_no D'A_les_sio i pre_gi.
Al_le pre_de, al_le pal_me, ai van_
Al_le pre_de al_le
_ti, ai van_ti, ai van_ti, ai van_ti, ai van_
pal_me, ai van_ti, ai van_ti, ai
Al_le pre_de e pal_me ai van_
ti, ai fre_gi Al_le pre_de, al_le pal_me,
van_ti, ai fre_gi Al_le pre_de al_le
ti, ai fre_gi Ai van_

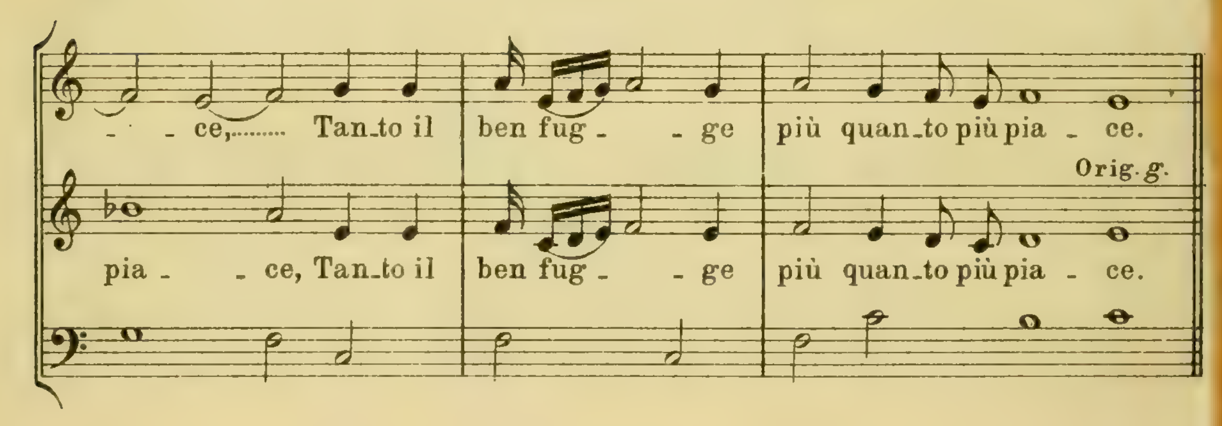


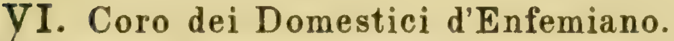
1) Im Original fehlt das Wort: All'

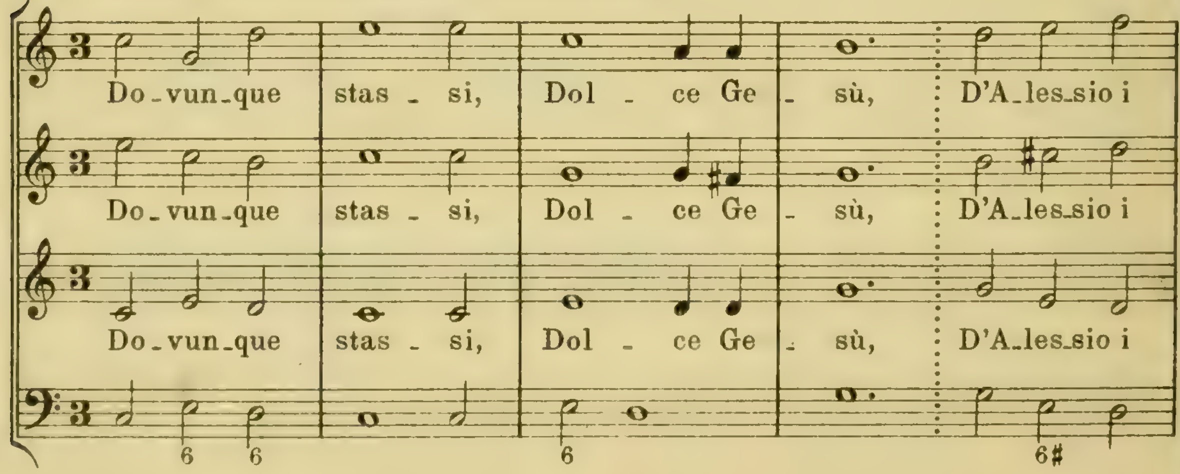

Dann. Sposa.
Quan - to, o quan - to fu - ga - ce A - ves - ti, A - les - sio, il piè!
6 3♭ ♮
Madre.
Quan - to, o quan - to fa - la - ce, For - tu - na è - la tua fe!
♭ 5 6 3♯
Sposa.
Te - co spe - rai gio - ir, son sen - za te.
5 6 3♯
Madre.
Spe - rai d'es - ser fe - li - ce, e...... pian - go hoi - me!
7 6 3♯
Sposa.
In - ter - rot - ti de - si - ri, Scon - so - la - te dol cez - ze!
7 6
Madre.
E - ter - ni miei mar - ti - ri Mie fu - nes - te a - ma - rez - ze!.....
5 5 7 6
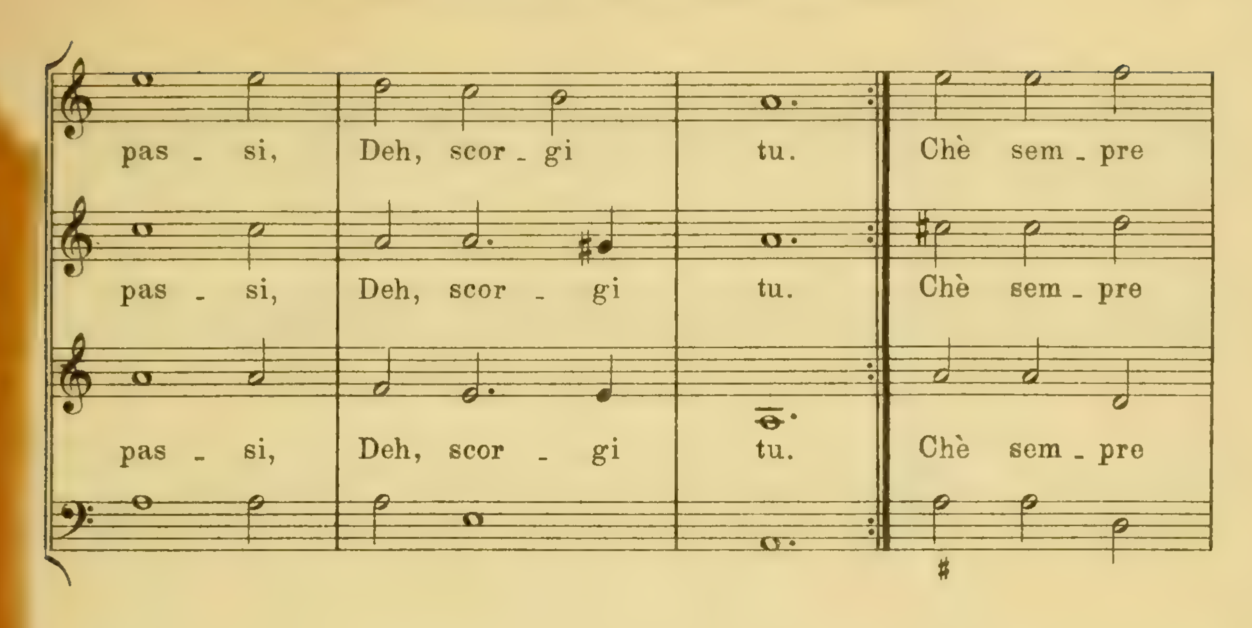


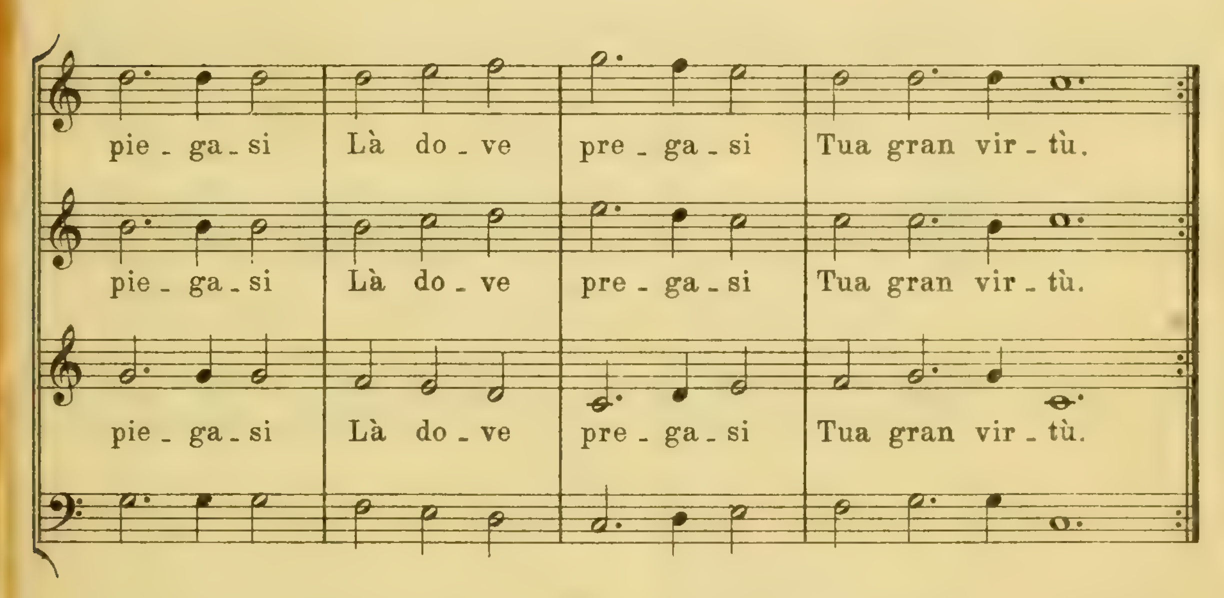




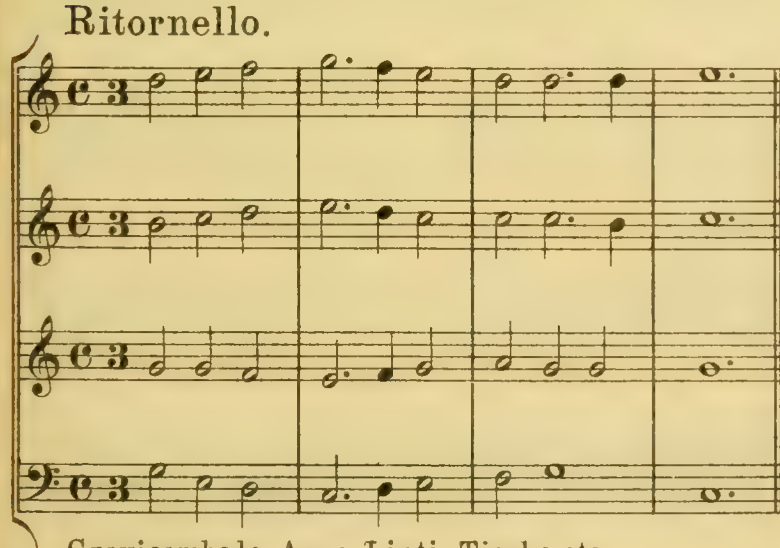

VI. Coro dei Domestici d'Enfemiano.







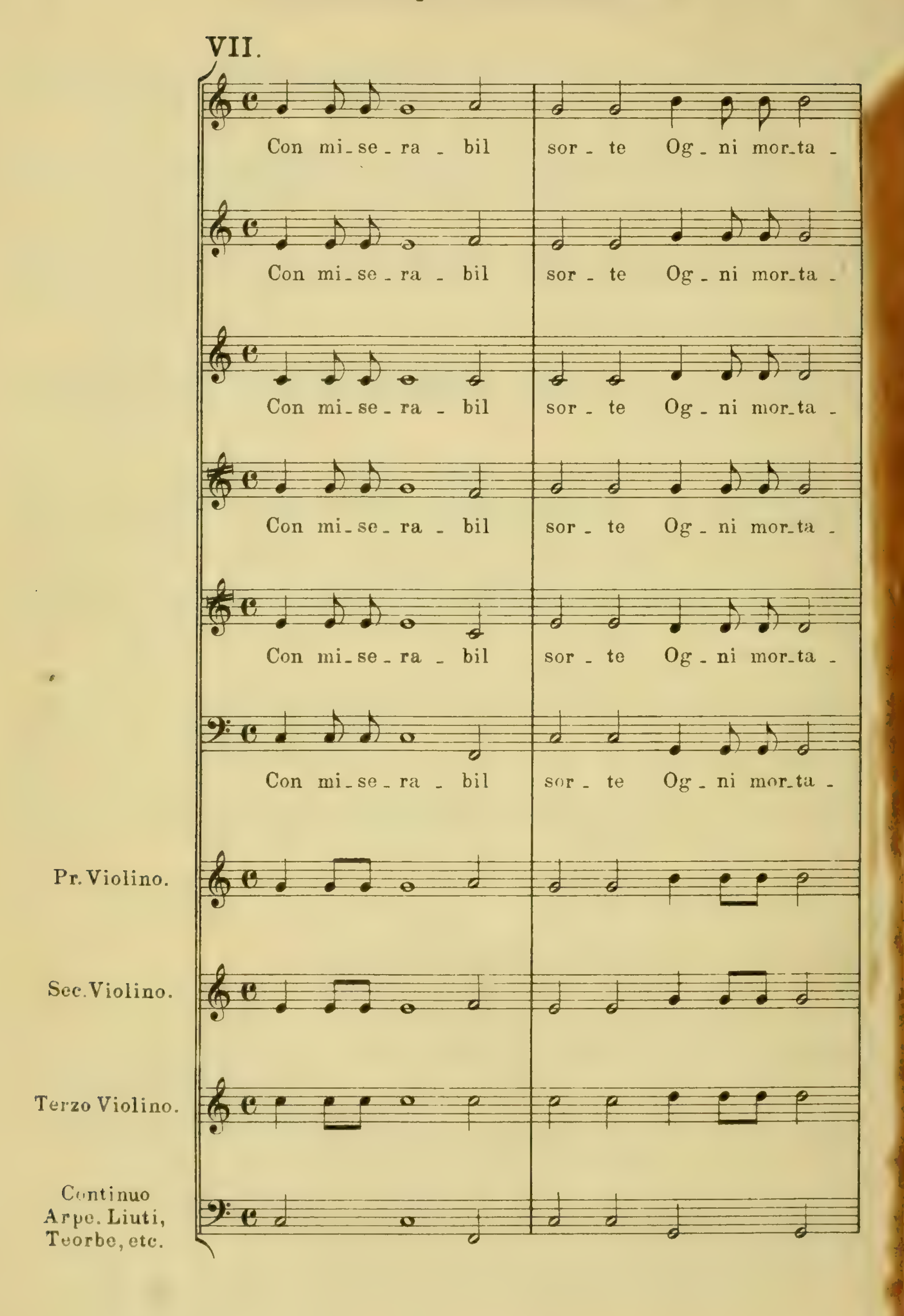
Ritornello.
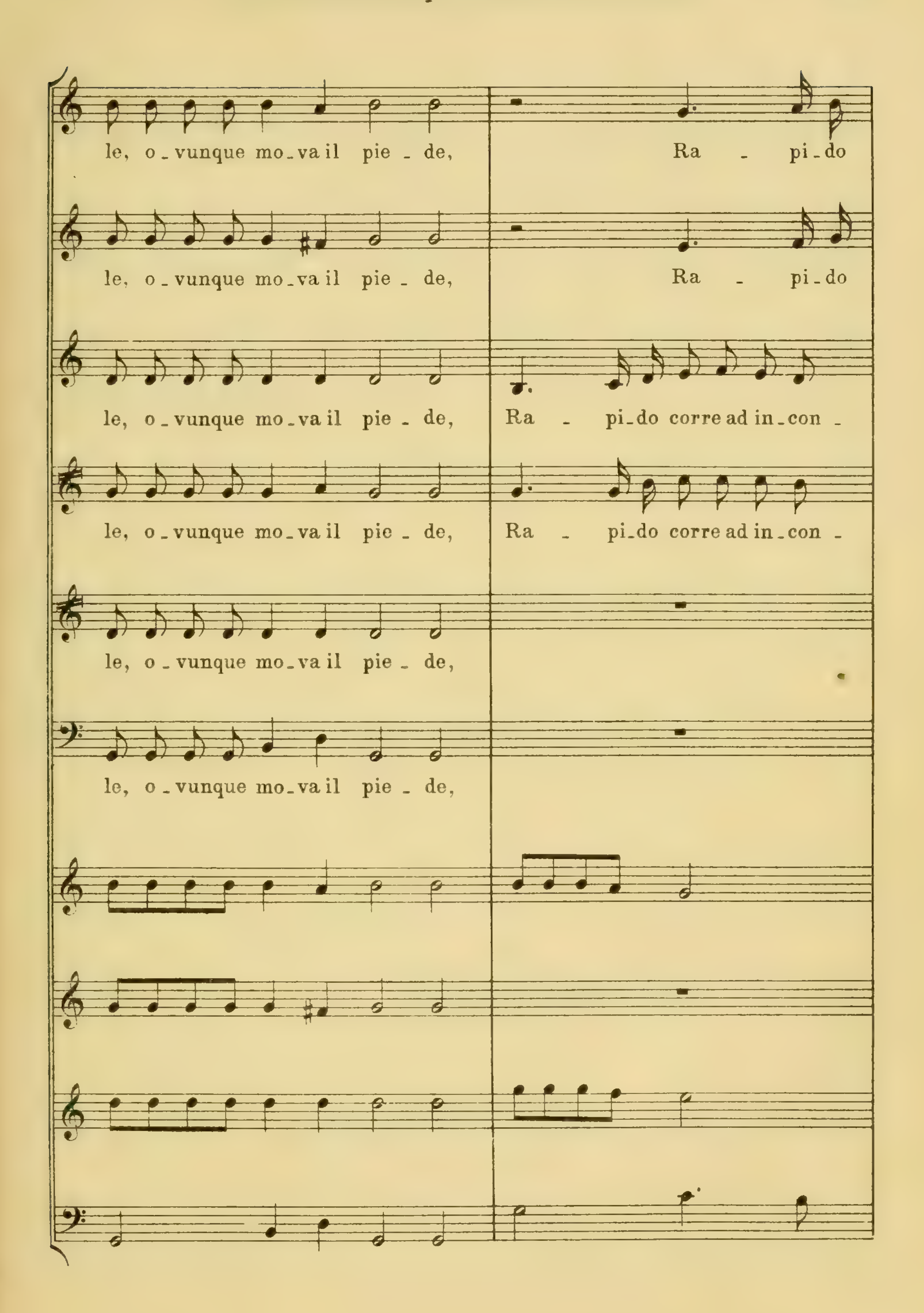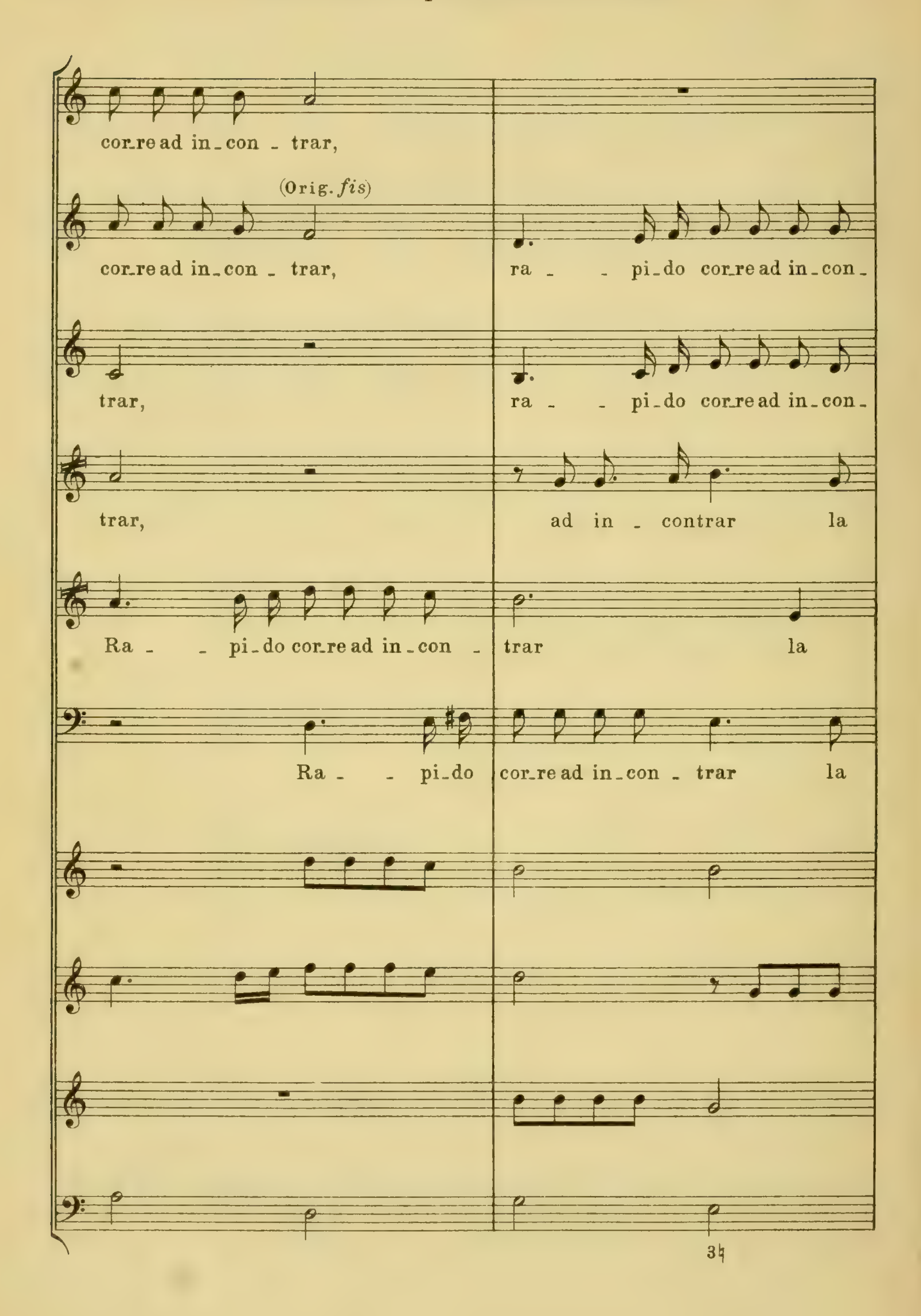


Gravicembalo, Arpe, Liuti, Tiorbe etc.
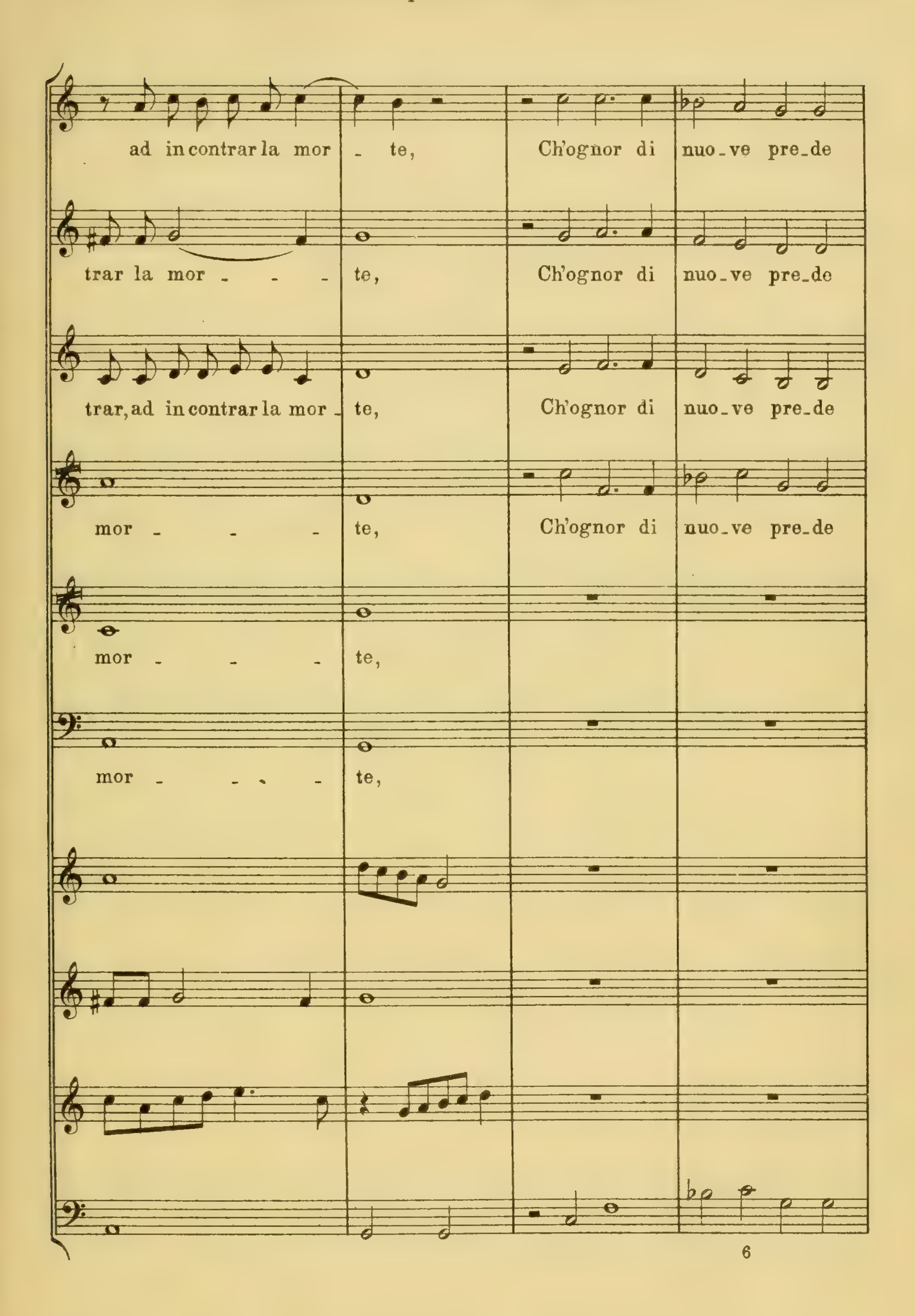
Wiederholung des Chores durch drei tiefe Stimmen, in der unteren Octave, dann:

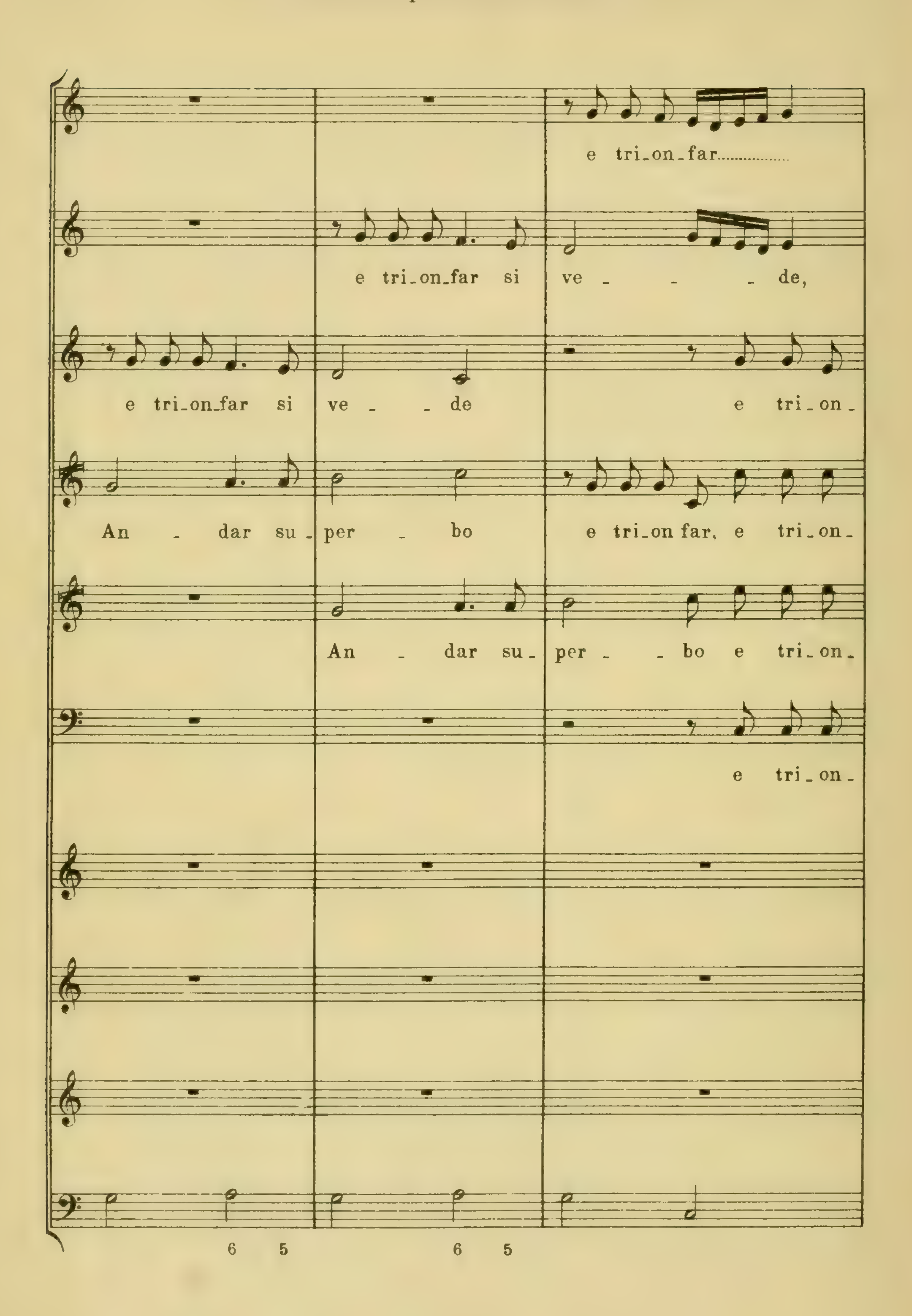
VII.
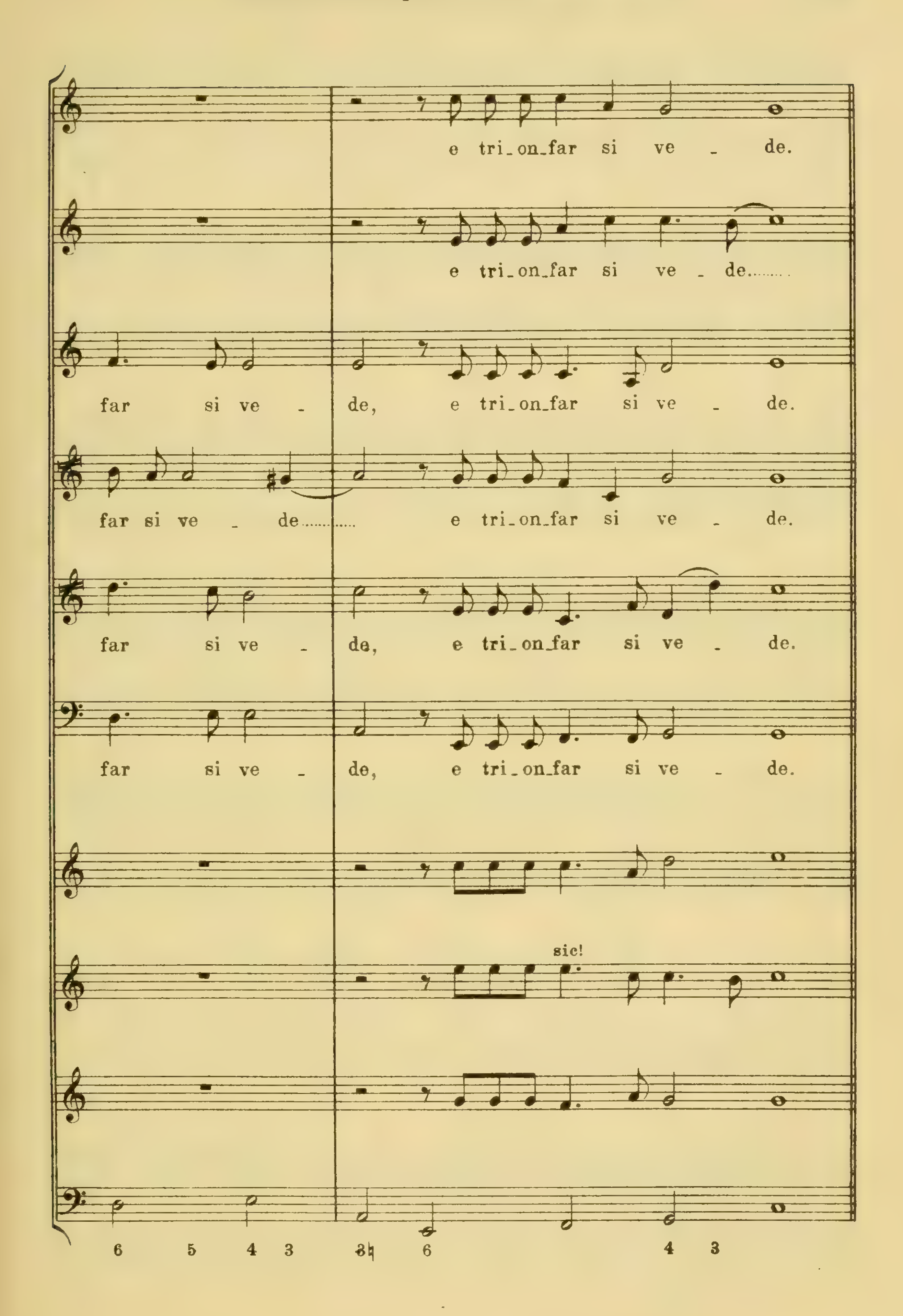

Con mi-se-ra-bil sor-te Og-ni mor-ta-
Con mi-se-ra-bil sor-te Og-ni mor-ta-
Con mi-se-ra-bil sor-te Og-ni mor-ta-
Con mi-se-ra-bil sor-te Og-ni mor-ta-
Con mi-se-ra-bil sor-te Og-ni mor-ta-
Con mi-se-ra-bil sor-te Og-ni mor-ta-
Pr. Violino.
Sec. Violino.
Terzo Violino.
Continuo Arpe. Liuti, Teorbe, etc.


le, o_vunque mo_va il pie_de,
Ra - pi_do
le, o_vunque mo_va il pie_de,
Ra - pi_do
le, o_vunque mo_va il pie_de,
Ra - pi_do corre ad in_con -
le, o_vunque mo_va il pie_de,
Ra - pi_do corre ad in_con -
le, o_vunque mo_va il pie_de,
le, o_vunque mo_va il pie_de,

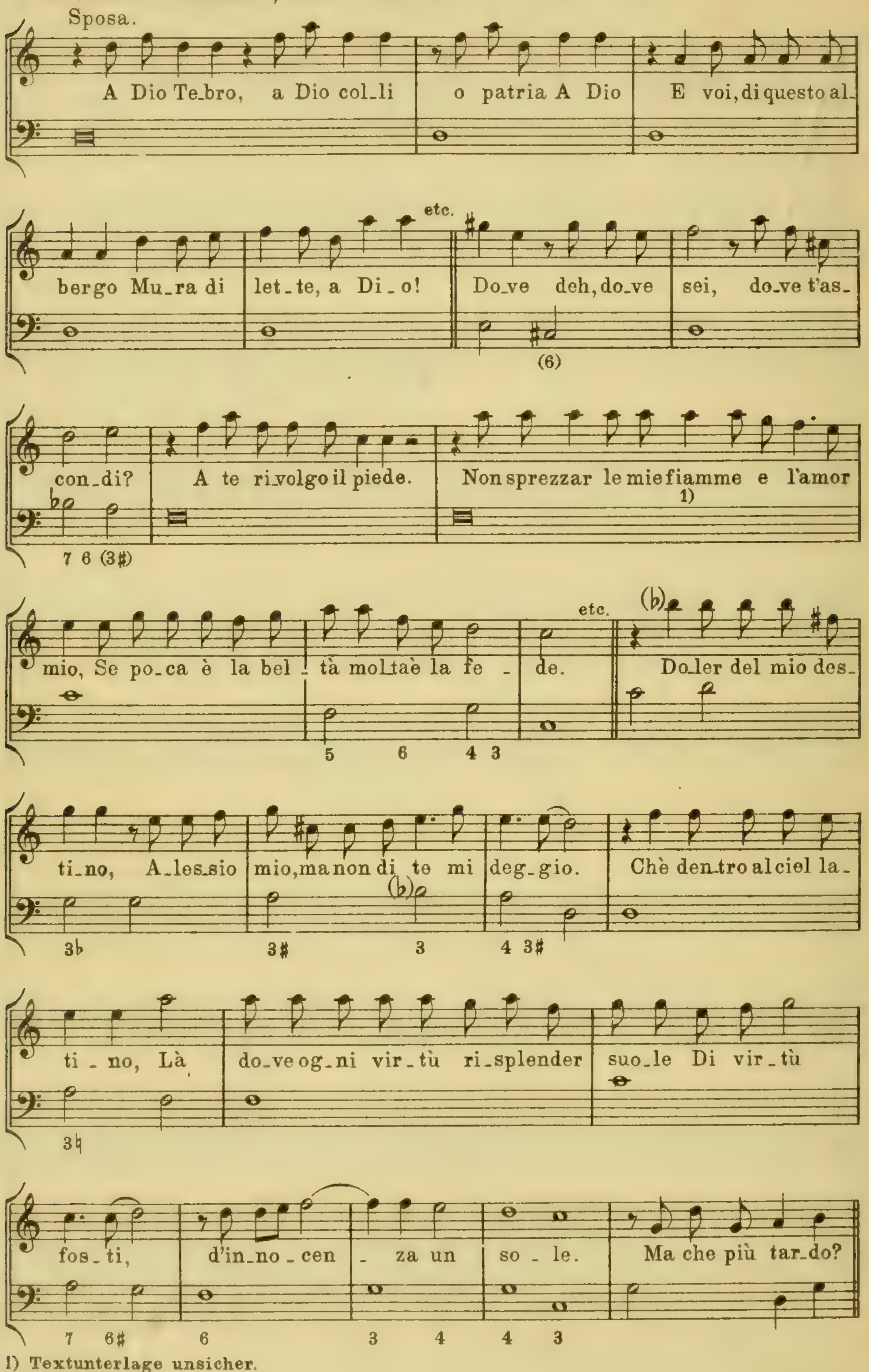

cor-re ad in-con - trar,
(Orig. fis)
cor-re ad in-con - trar,
ra - - pi-do cor-re ad in-con -
trar,
ra - - pi-do cor-re ad in-con -
trar,
ad in - contrar la
Ra - - pi-do cor-re ad in-con -
trar la
Ra - - pi-do
cor-re ad in-con - trar la
3♮


ad incontrar la mor - te,
Ch'ognor di nuo-ve pre-de
trar la mor - - - te,
Ch'ognor di nuo-ve pre-de
trar, ad incontrar la mor - te,
Ch'ognor di nuo-ve pre-de
mor - - - te,
Ch'ognor di nuo-ve pre-de
mor - - - te,
mor - - - - te,
6

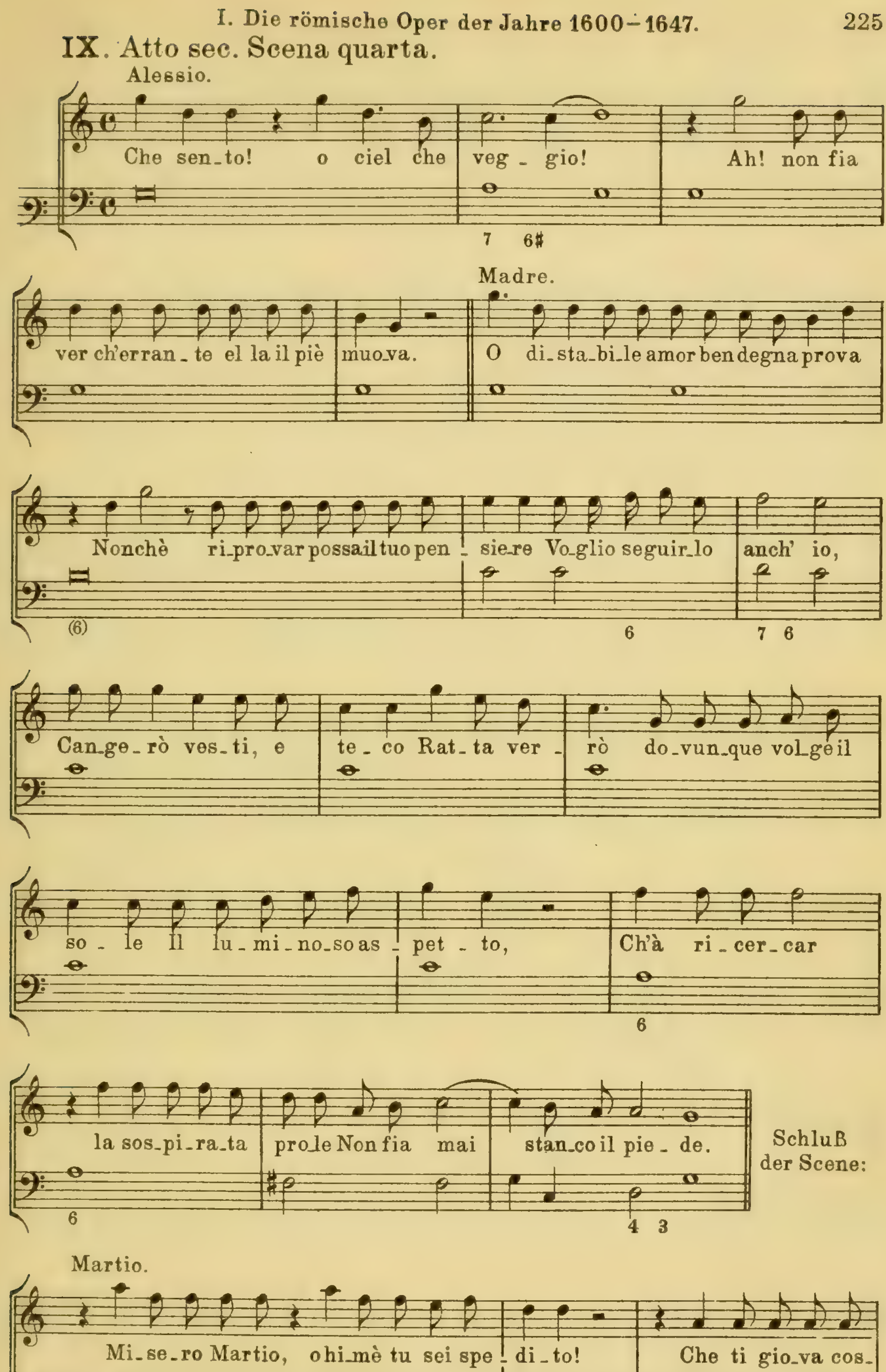

e tri_on_far
e tri_on_far si ve - - - de,
e tri_on_far si ve - - de e tri_on_
An - dar su_per - bo e tri_on far, e tri_on_
An - dar su_per - - bo e tri_on_
e tri_on_
6 5 6 5


e tri-on-far si ve - de.
e tri-on-far si ve - de.........
far si ve - de, e tri-on-far si ve - de.
far si ve - de...... e tri-on-far si ve - de.
far si ve - de, e tri-on-far si ve - de.
far si ve - de, e tri-on-far si ve - de.
sic!
6 5 4 3 3♮ 6 4 3

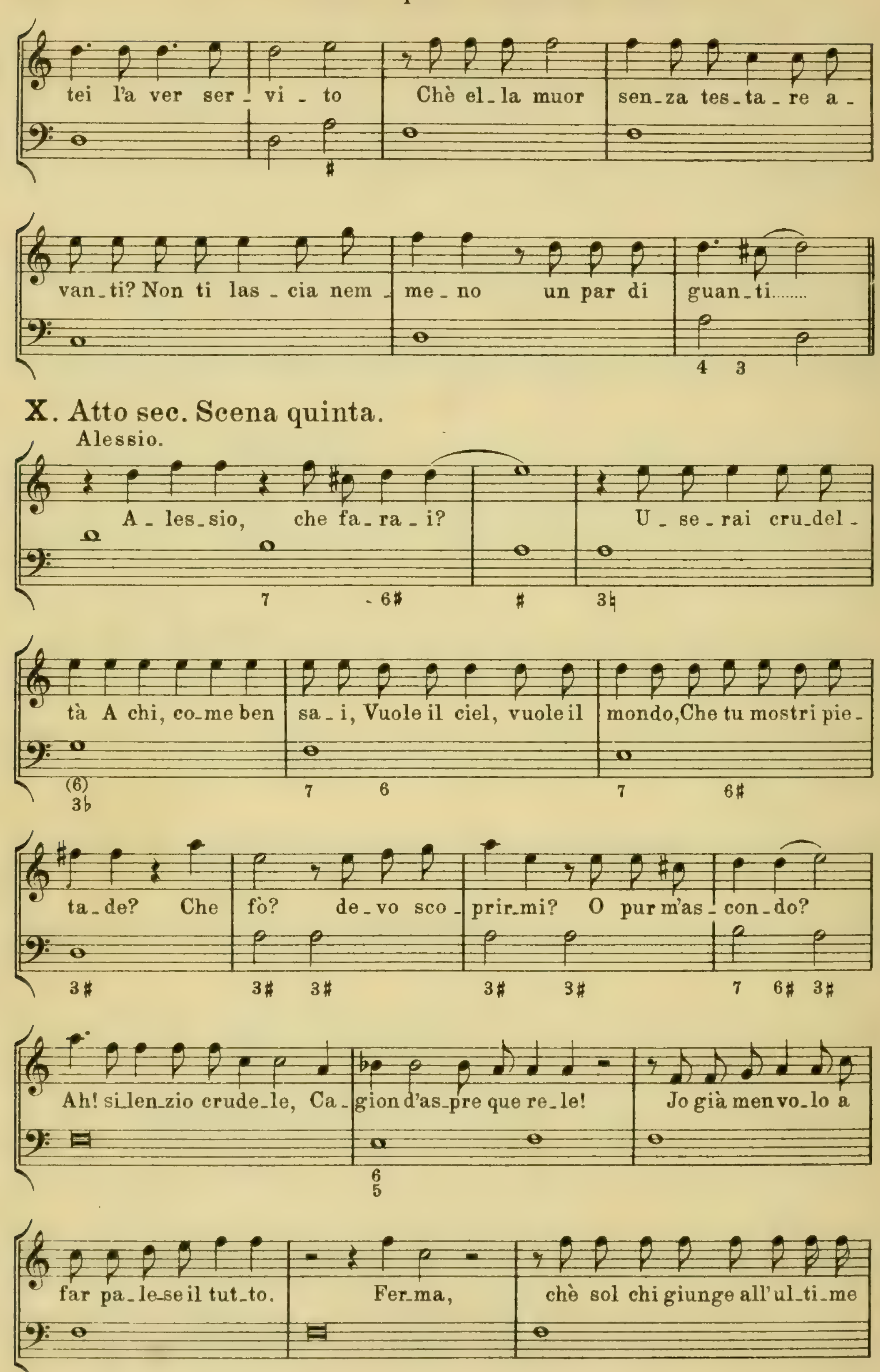
VIII. Atto Secondo, Scena terza.
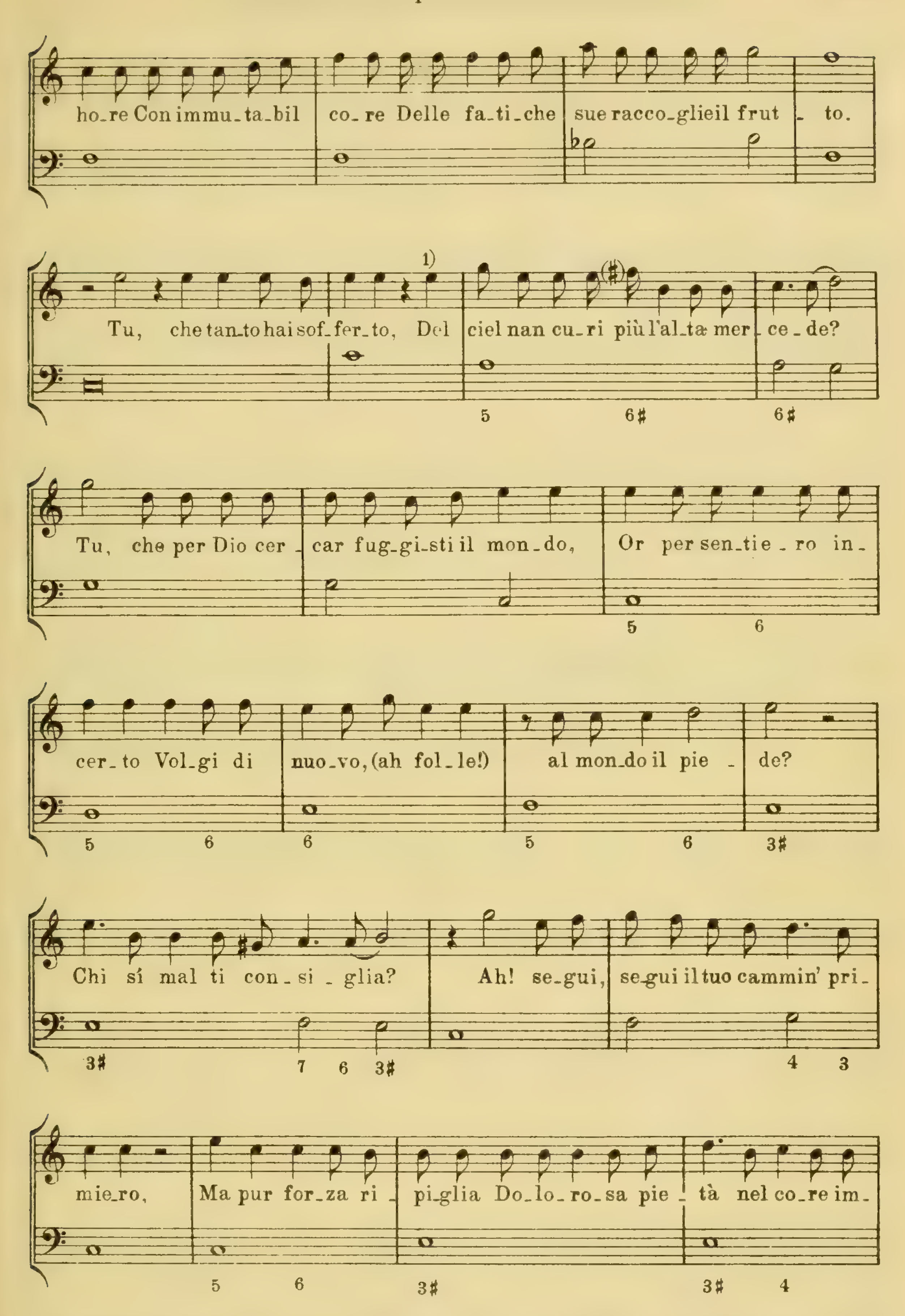


1) Textunterlage unsicher.
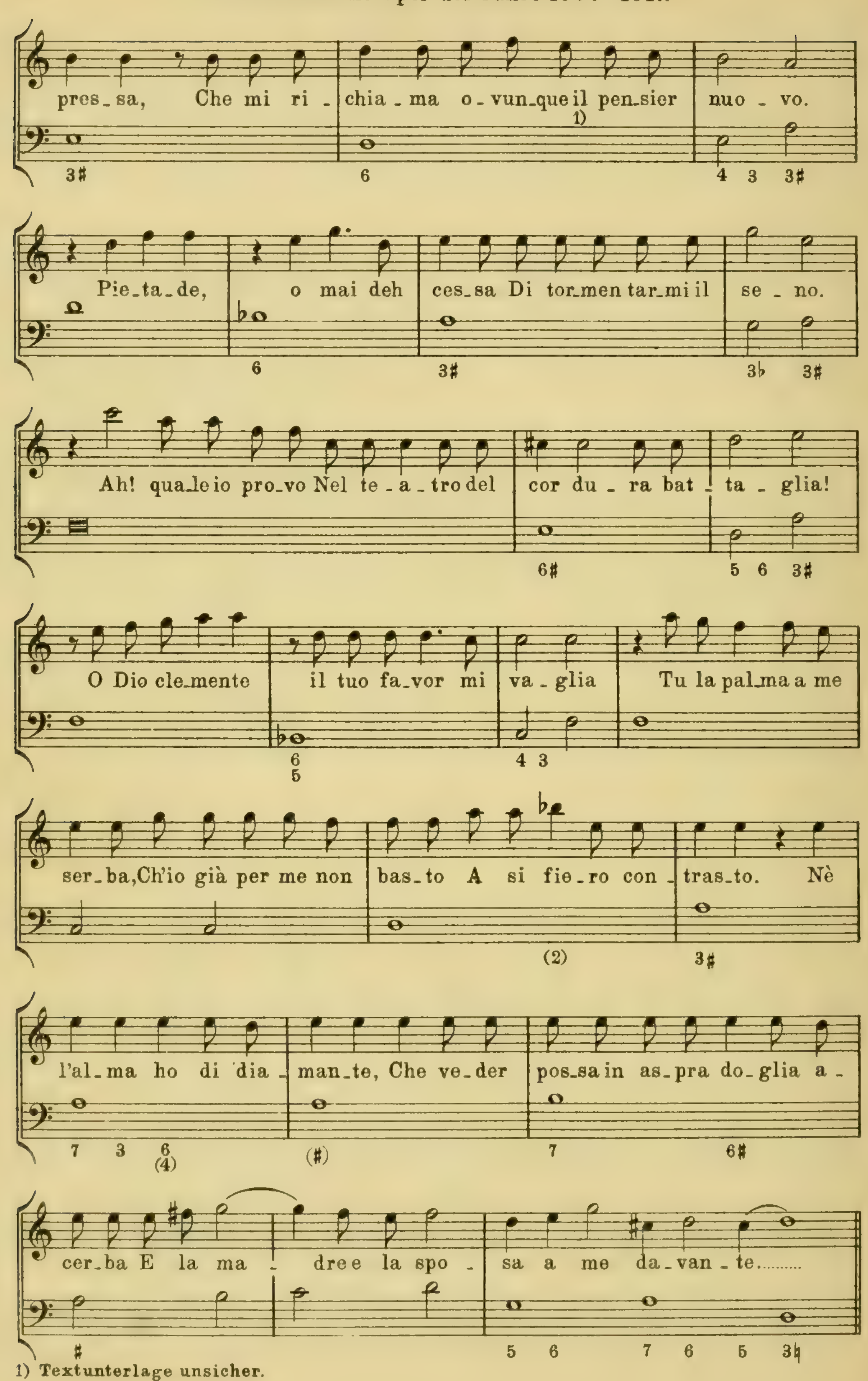

IX. Atto sec. Scena quarta.
Alessio.
Che sen_to! o ciel che veg _ gio! Ah! non fia
7 6♯
ver ch'erran _ te el la il piè muo_va.
Madre.
O di_sta_bi_le amor ben degna prova
Nonchè ri_pro_var possa il tuo pen _ sie_re Vo_glio seguir_lo anch' io,
(6) 6 7 6
Can_ge_rò ves_ti, e te _ co Rat_ta ver _ rò do_vun_que vol_ge il
so _ le Il lu _ mi _ no_so as _ pet _ to, Ch'à ri _ cer _ car
6
la sos_pi_ra_ta pro_le Non fia mai stan_co il pie _ de.
6 4 3
Schluß der Scene:
Martio.
Mi_se_ro Martio, ohi_mè tu sei spe _ di _ to! Che ti gio_va cos_

1) fia = sara


tei l'a ver ser - vi - to
Chè el - la muor
sen - za tes - ta - re a -
van - ti? Non ti las - cia nem -
me - no un par di
guan - ti........
X. Atto sec. Scena quinta.
Alessio.
A - les - sio, che fa - ra - i?
U - se - rai cru - del -
tà A chi, co - me ben
sa - i, Vuole il ciel, vuole il
mondo, Che tu mostri pie -
ta - de? Che
fò? de - vo sco -
prir - mi? O pur m'as -
con - do?
Ah! si - len - zio crude - le, Ca -
gion d'as - pre que re - le!
Jo già men vo - lo a
far pa - le - se il tut - to.
Fer - ma,
chè sol chi giunge all'ul - ti - me



1) Im Original liegt hier eine mit dem Text unvereinbare Vertheilung der Notenwerthe vor, die ich als offenbaren Druckfehler zu berichtigen mir erlaubte.



1) Textunterlage unsicher.

XI.

Angelo.

A - les - sio, A - les - sio, a | me ri - vol - gi il guar - do.

Co - lui, ch'al - la tua ca - sa or ti rap - | pel - la Con sembian - te bu -

giar - do, E l'av - ver - sa - rio an - | ti - co Im - pla - ca - bil ne - | mi - co. etc.

4 3

All' im - mor - ta - le im - | pe - ro Ti chia - ma al - to de -

cre - to! Vieni, Ales - sio, pur | lie - to E ve - | drai co - me al - fin frut - ta - no i

7 6

se - mi Del - le la - gri - me in | Ciel co - ro - ne e pre - mi. |
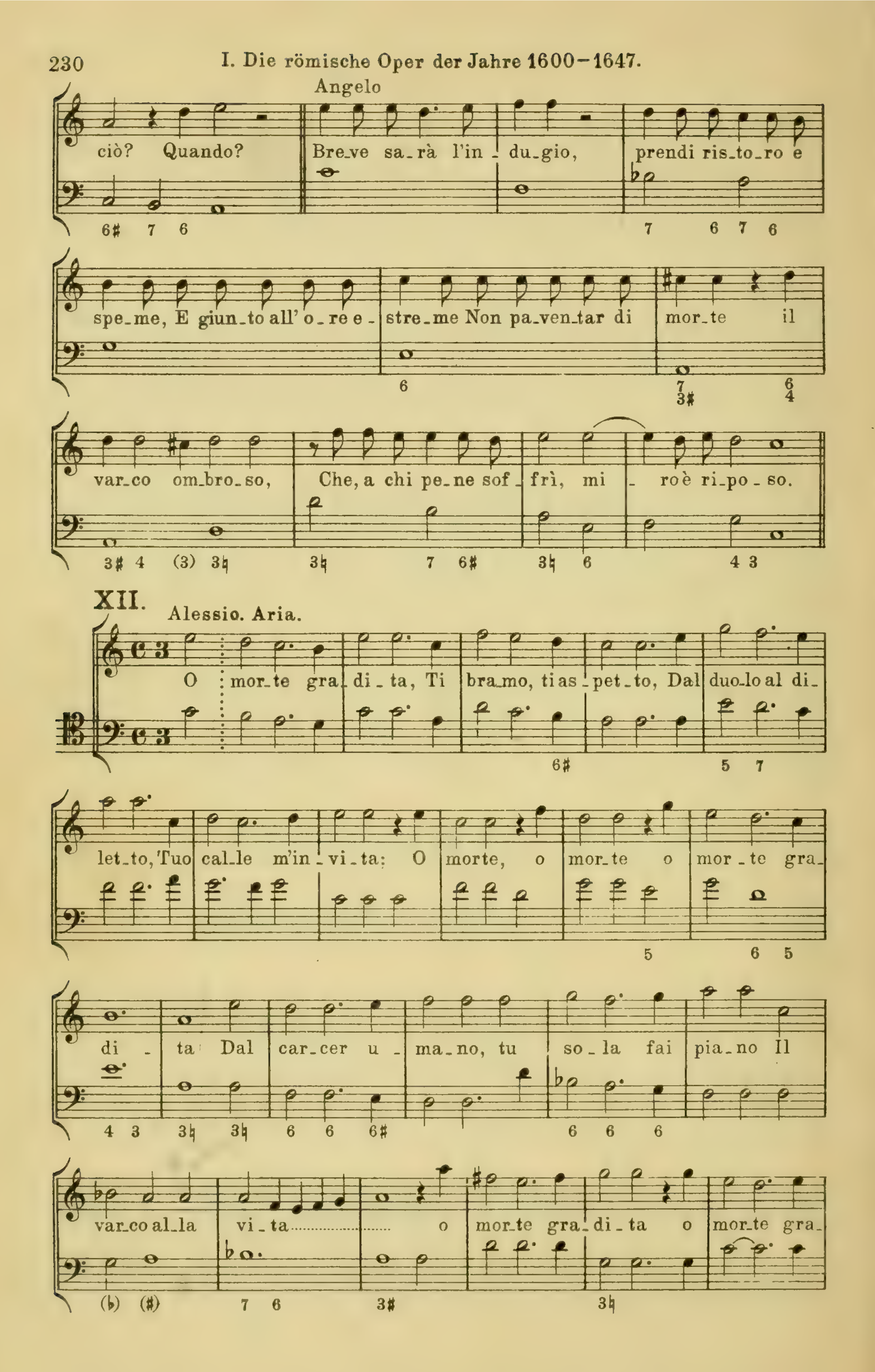
Alessio.
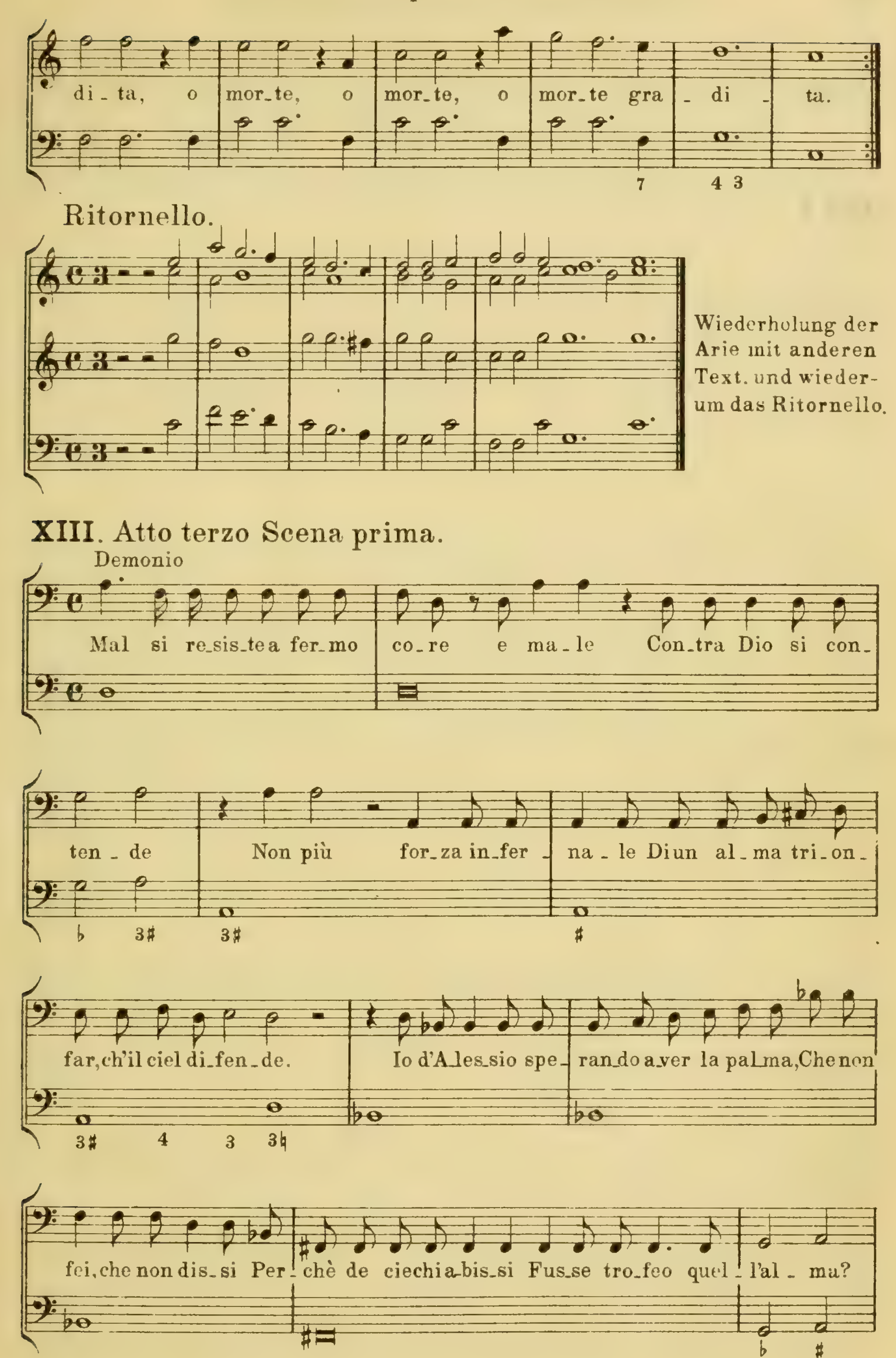
Ma quando
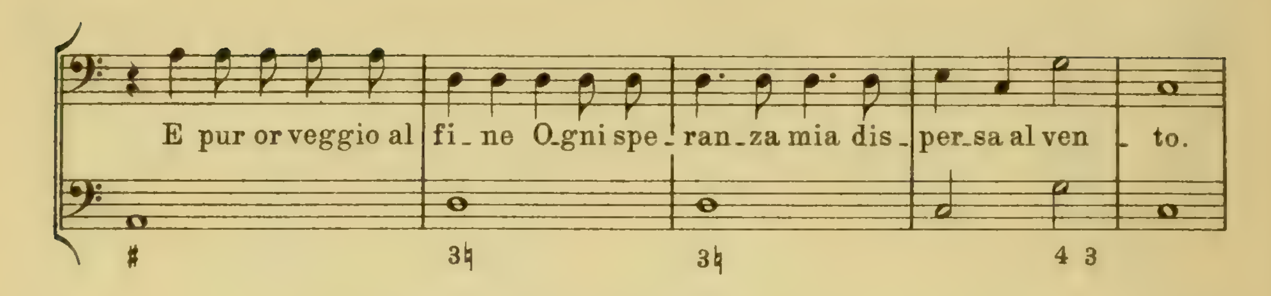
fia d'og - ni mi - se - ria in | ban - do, Che l'al - ma vo - li al | Ciel, quan - do

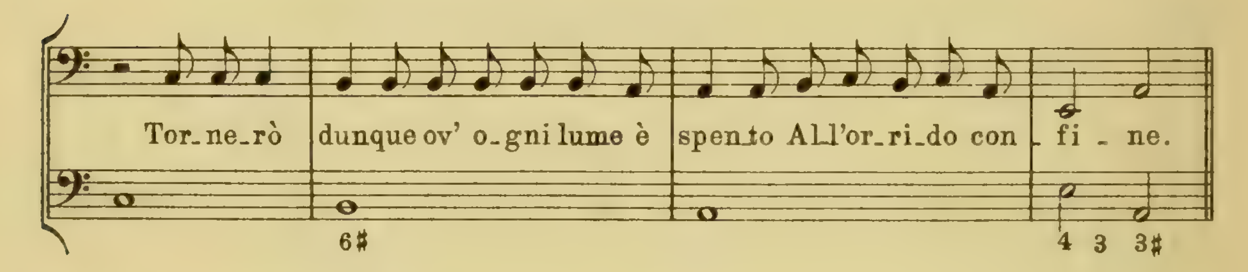
4
2

6
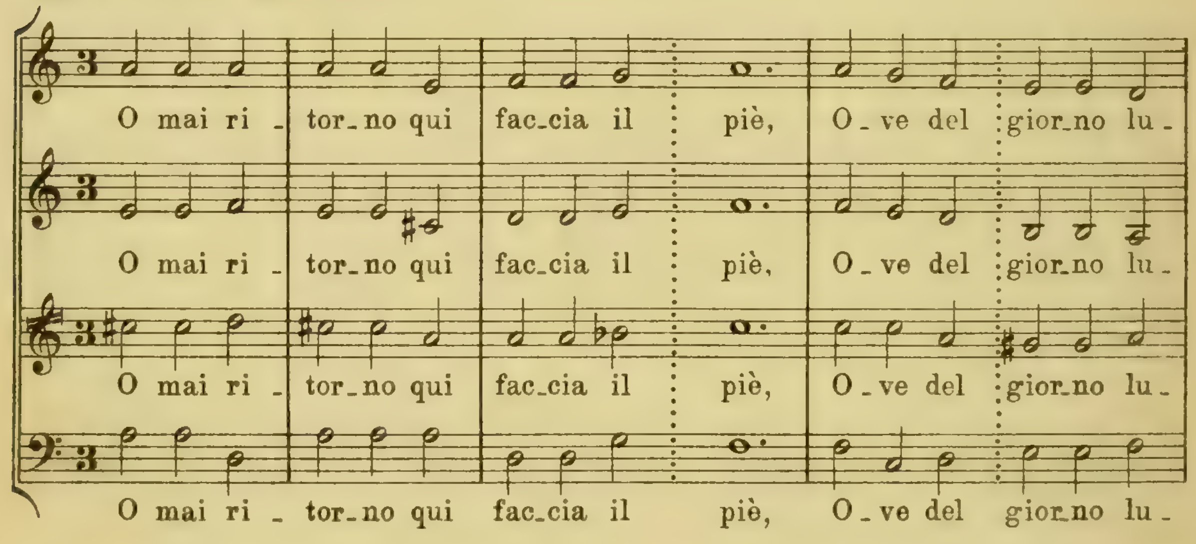

Angelo
ciò? Quando?
Bre_ve sa_rà l'in_du_gio, prendi ris_to_ro e
spe_me, E giun_to all' o_re e_stre_me Non pa_ven_tar di mor_te il
var_co om_bro_so, Che, a chi pe_ne sof_frì, mi_ro è ri_po_so.
XII.
Alessio. Aria.
O mor_te gra_di_ta, Ti bra_mo, ti as_pet_to, Dal duo_lo al di_let_to, Tuo cal_le m'in_vi_ta; O morte, o mor_te o mor_te gra_di_ta Dal car_cer u_ma_no, tu so_la fai pia_no Il var_co al_la vi_ta o mor_te gra_di_ta o mor_te gra_
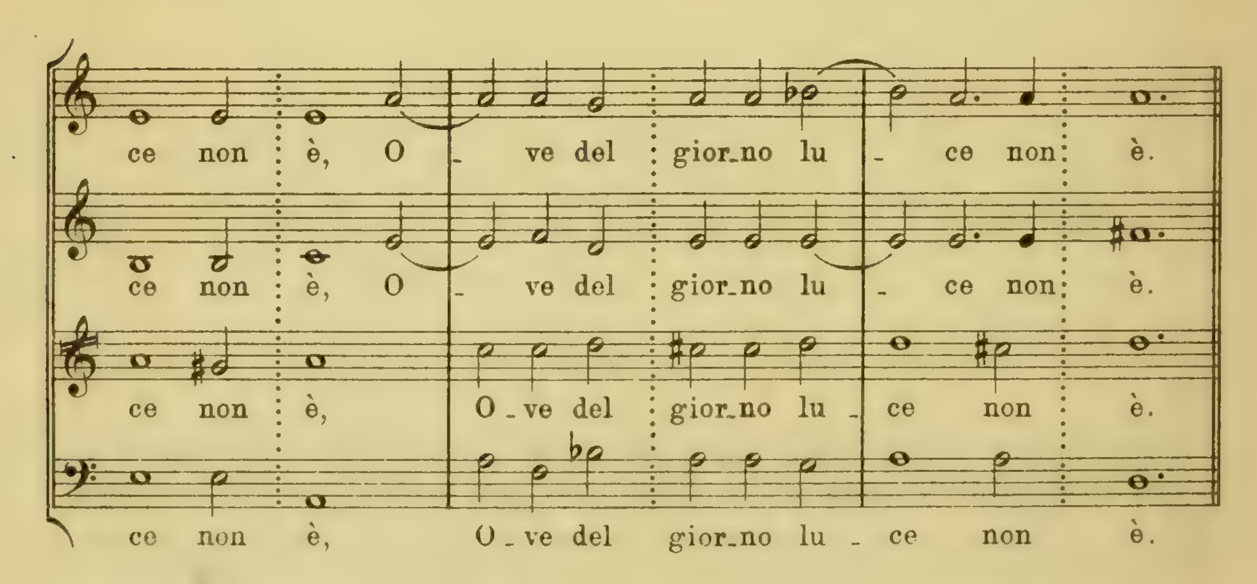

di - ta, o mor - te, o mor - te, o mor - te gra - di - ta.
7 4 3
Ritornello.
Wiederholung der Arie mit anderen Text. und wiederum das Ritornello.
XIII. Atto terzo Scena prima.
Demonio
Mal si re - sis - te a fer - mo co - re e ma - le Con - tra Dio si con -
ten - de Non più for - za in - fer - na - le Di un al - ma tri - on -
♭ 3♯ 3♯ ♯
far, ch'il ciel di - fen - de. Io d'A - les - sio spe - ran - do a - ver la pal - ma, Che non
3♯ 4 3 3♮
fei, che non dis - si Per - chè de ciechi a - bis - si Fus - se tro - feo quel - l'al - ma?
♭ ♯
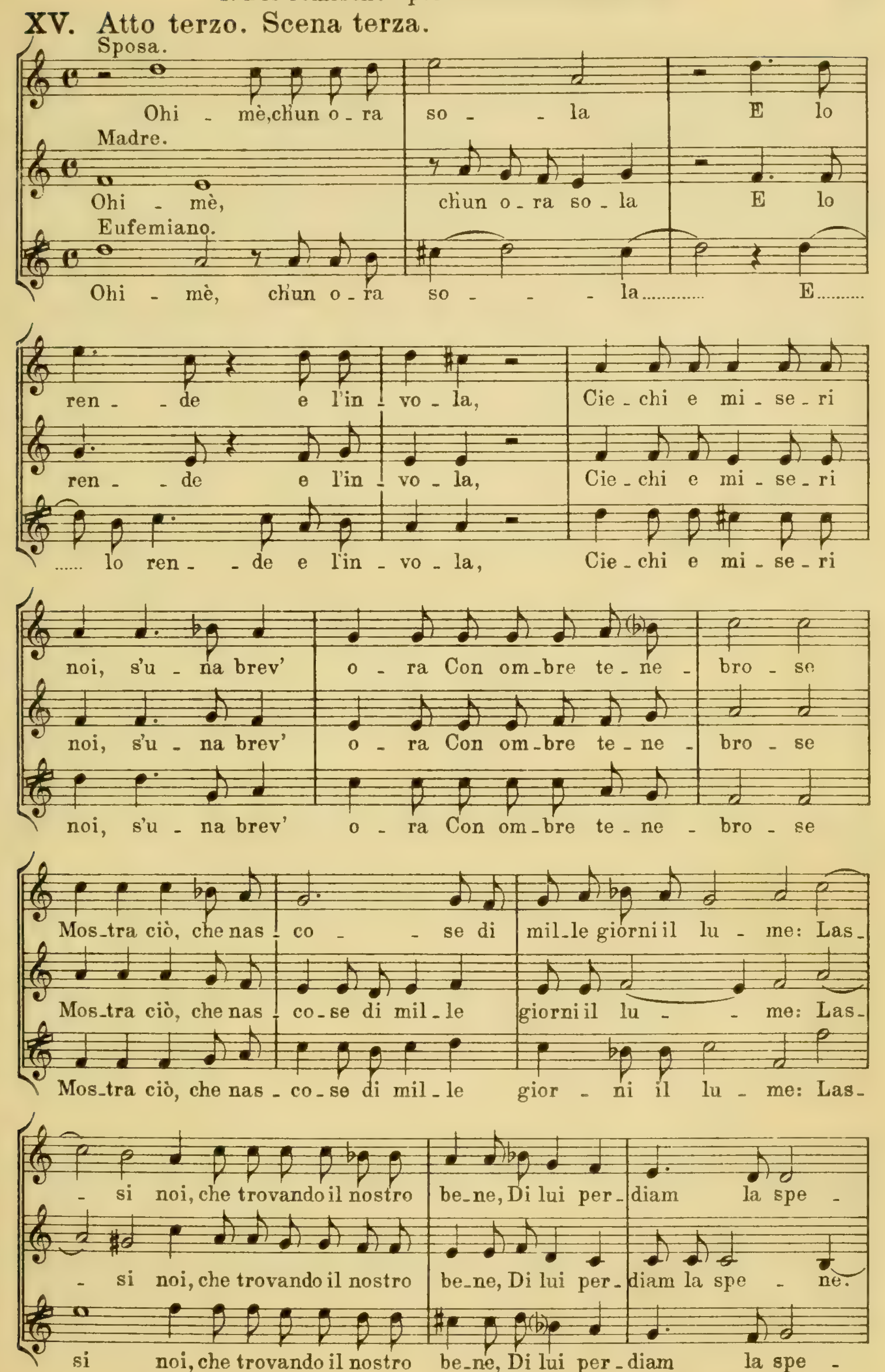




XIV. Coro de Demoni.
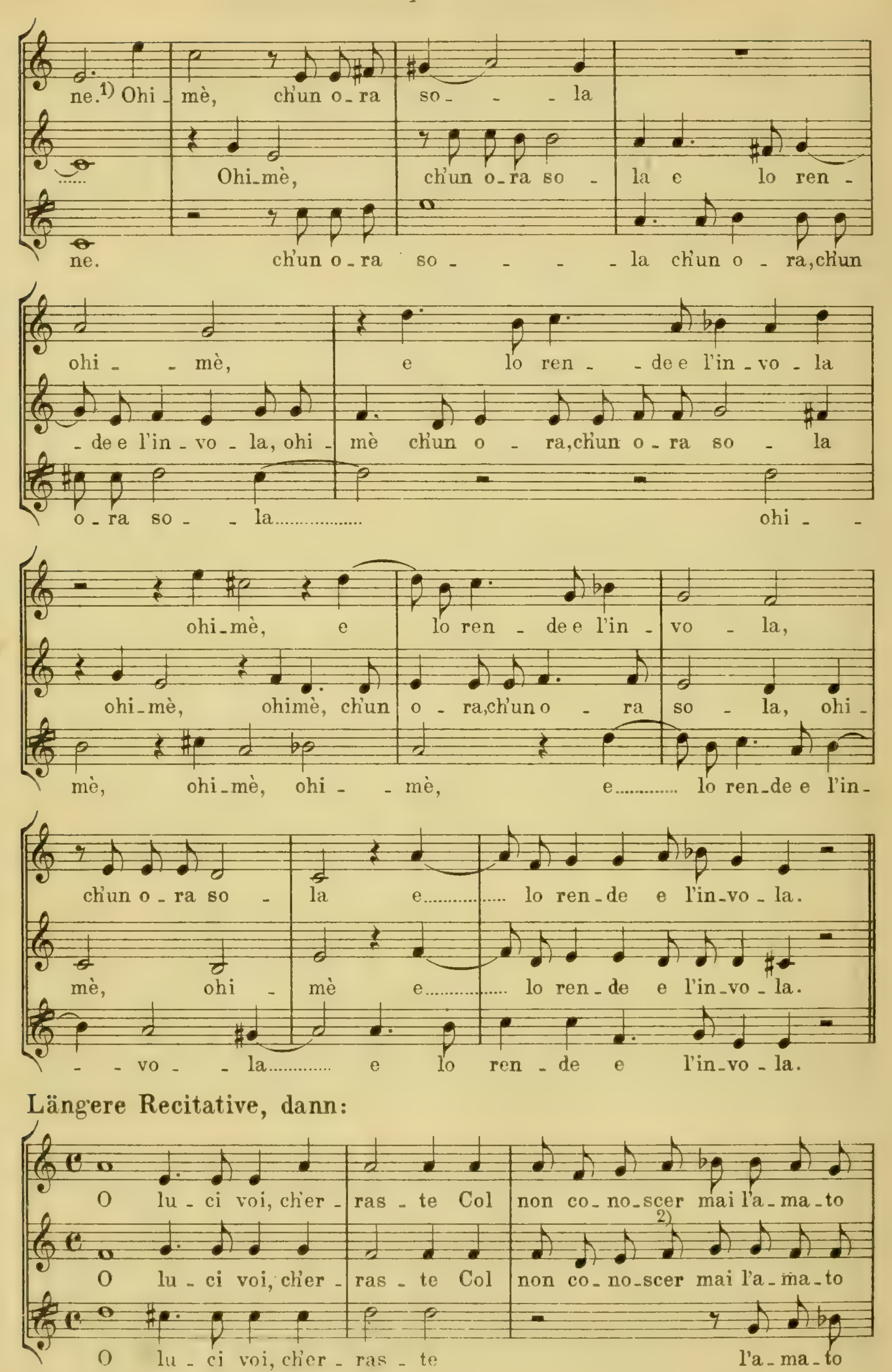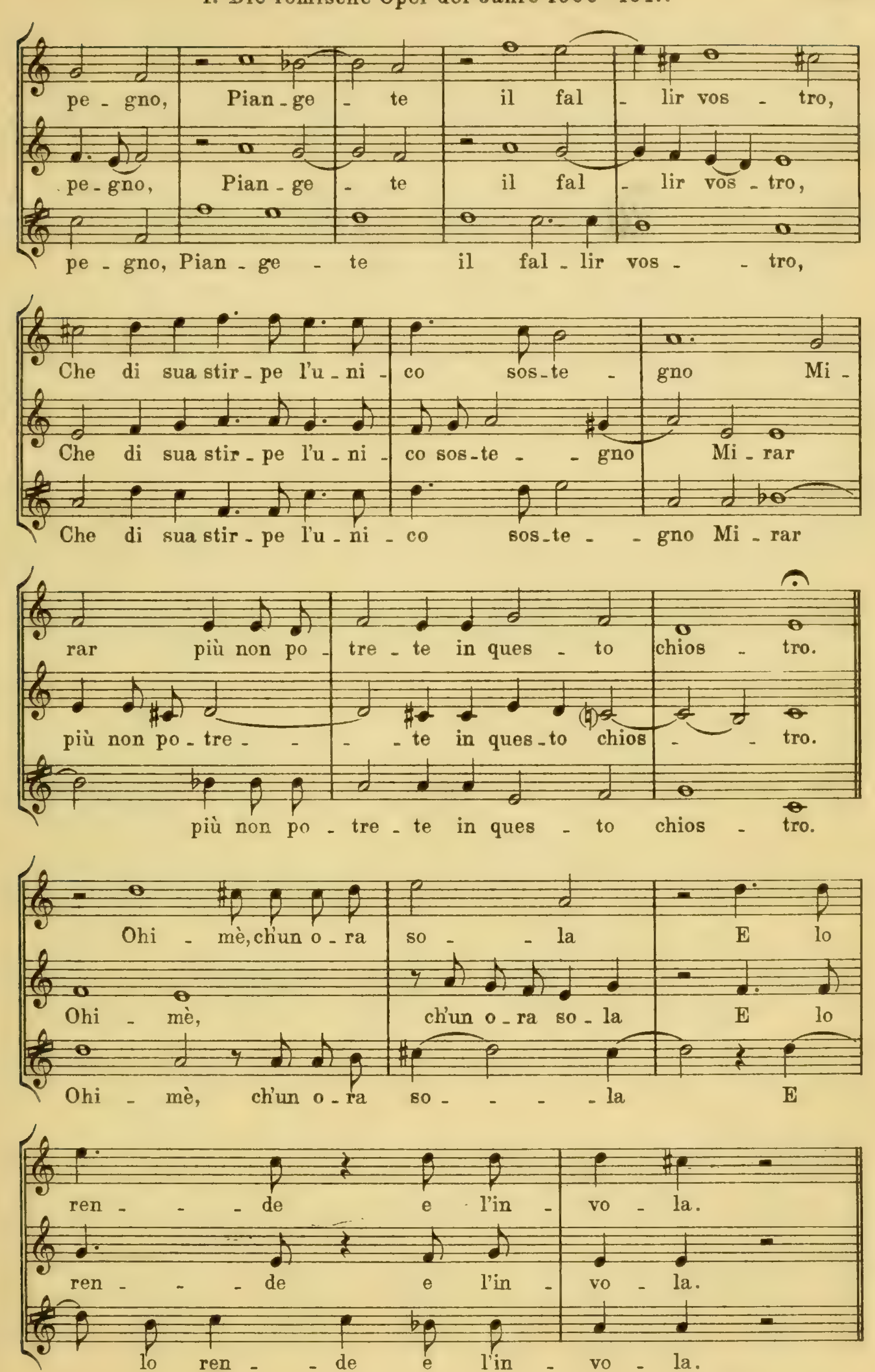




Recitativ des Demonio, dann Wiederholung des Chores auf die Worte: Qui dove loco Non ha pietà Seggio di foco Per te sarà.
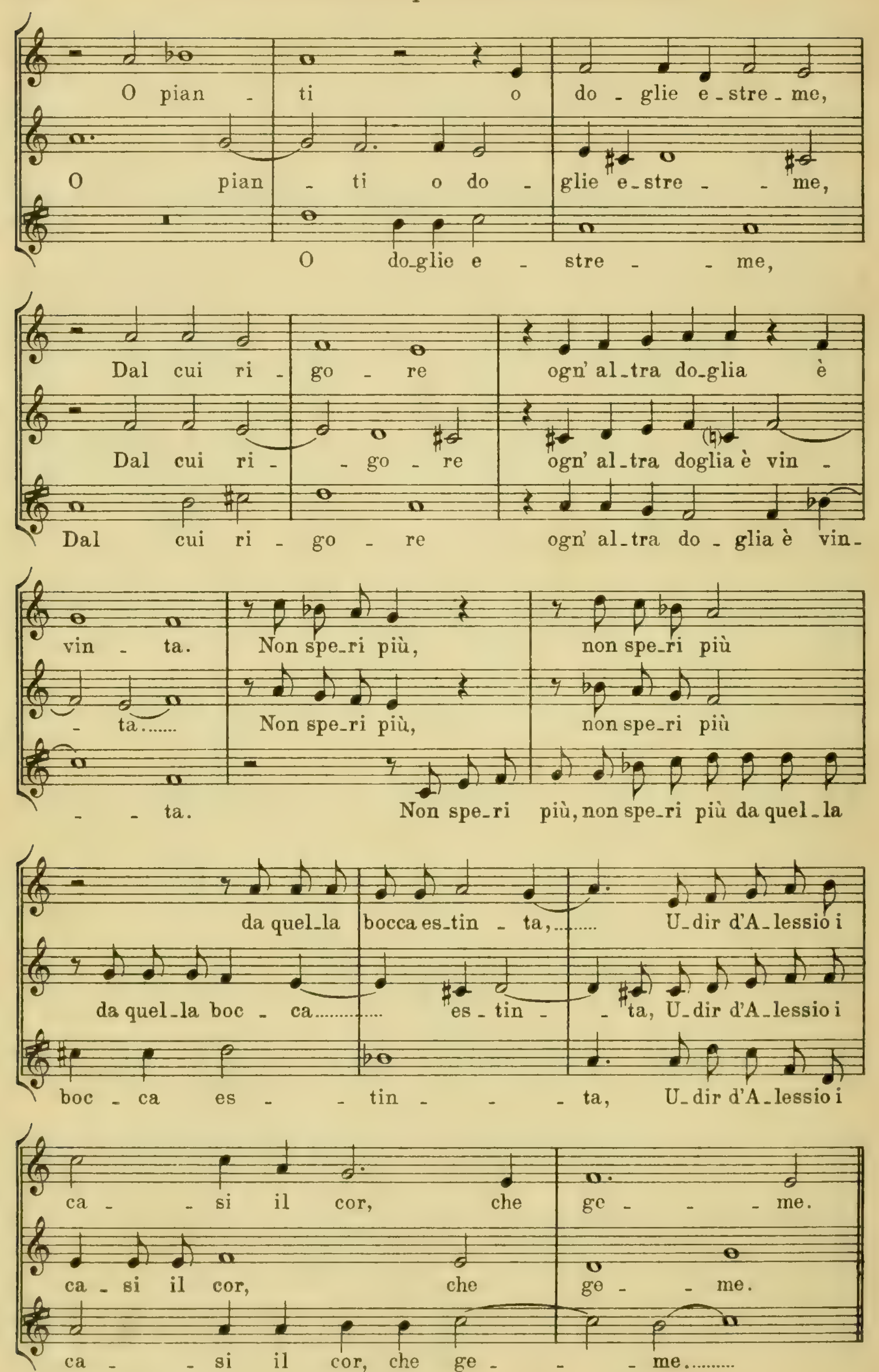
XV. Atto terzo. Scena terza.
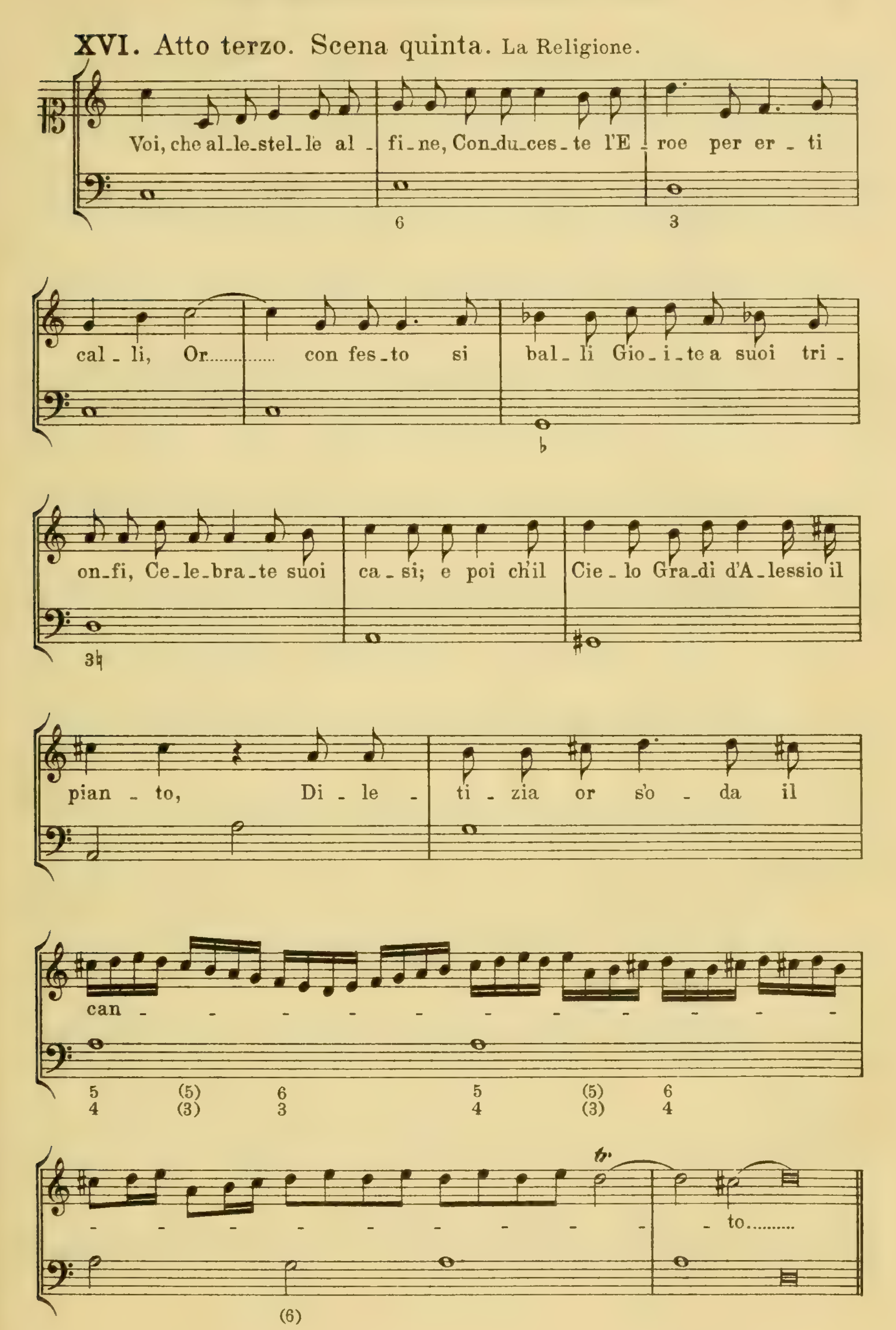




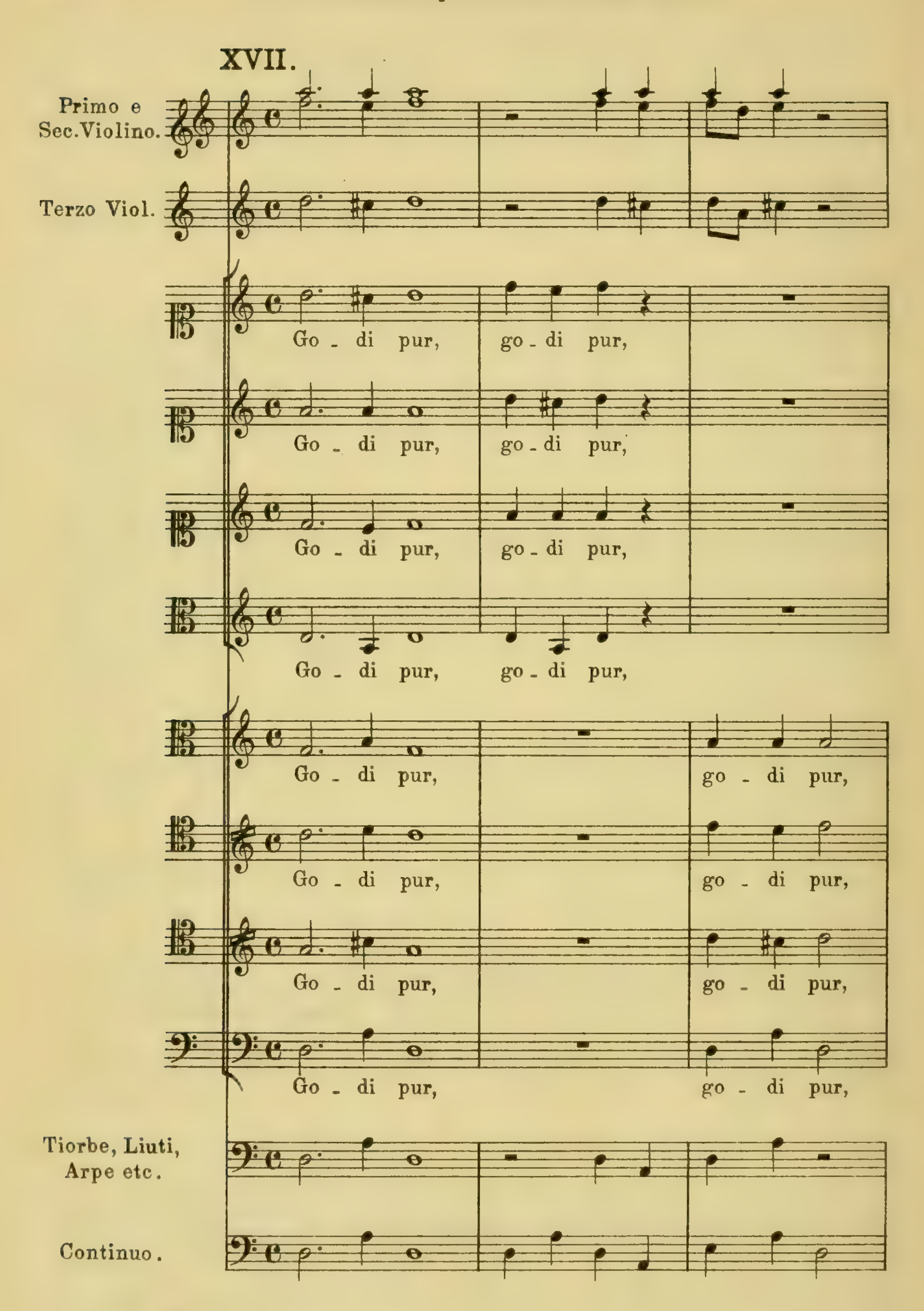
1) spene = speme = speranza. 2) Orig. *fis*.

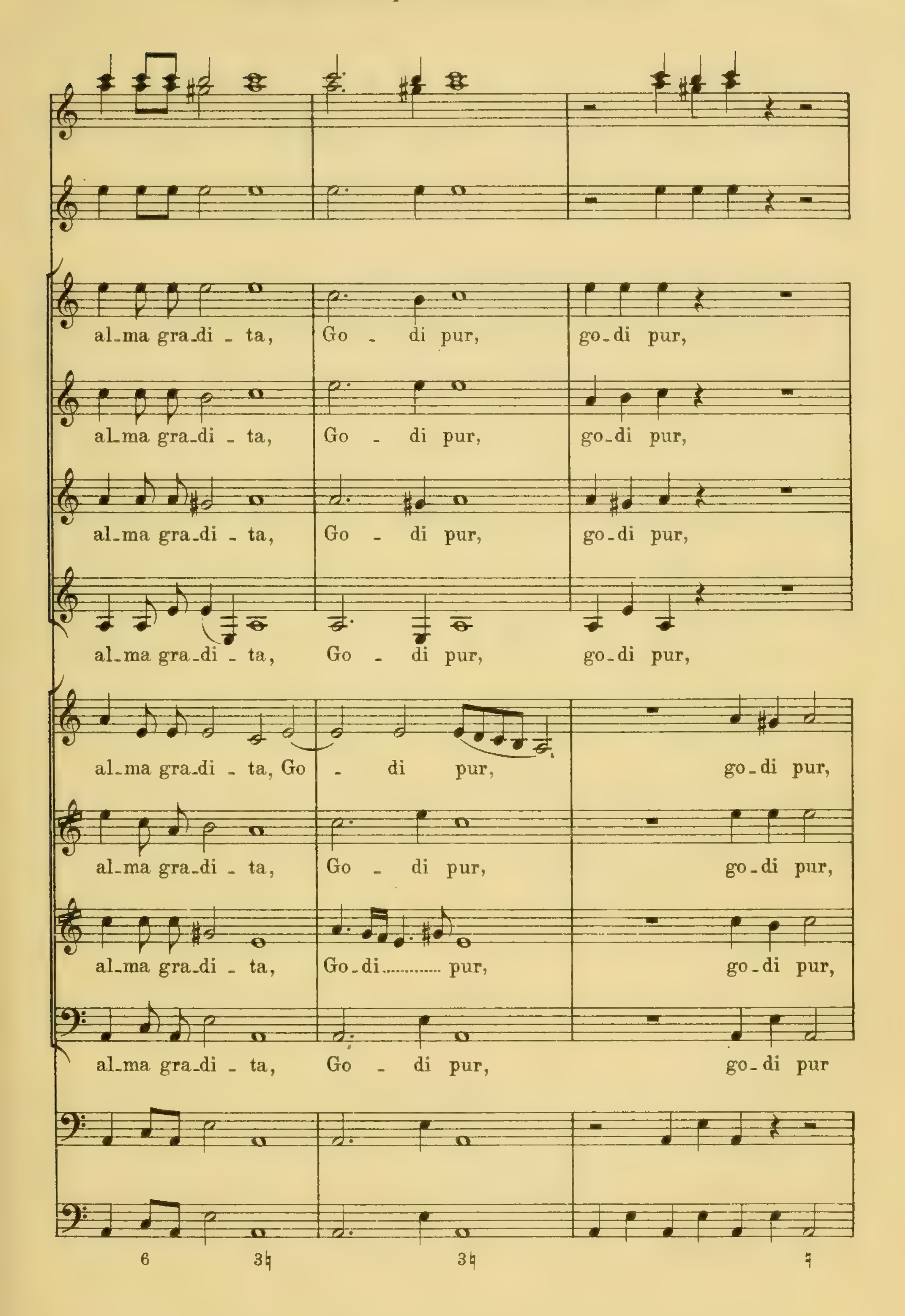

pe - gno, Pian - ge - te il fal - lir vos - tro,
pe - gno, Pian - ge - te il fal - lir vos - tro,
pe - gno, Pian - ge - te il fal - lir vos - - tro,
Che di sua stir - pe l'u - ni - co sos - te - gno Mi -
Che di sua stir - pe l'u - ni - co sos - te - - gno Mi - rar
Che di sua stir - pe l'u - ni - co sos - te - - gno Mi - rar
rar più non po - tre - te in ques - to chios - tro.
più non po - tre - - - te in ques - to chios - - tro.
più non po - tre - te in ques - to chios - tro.
Ohi - mè, ch'un o - ra so - - la E lo
Ohi - mè, ch'un o - ra so - la E lo
Ohi - mè, ch'un o - ra so - - - - la E
ren - - - de e l'in - vo - la.
ren - - - de e l'in - vo - la.
lo ren - - de e l'in - vo - la.

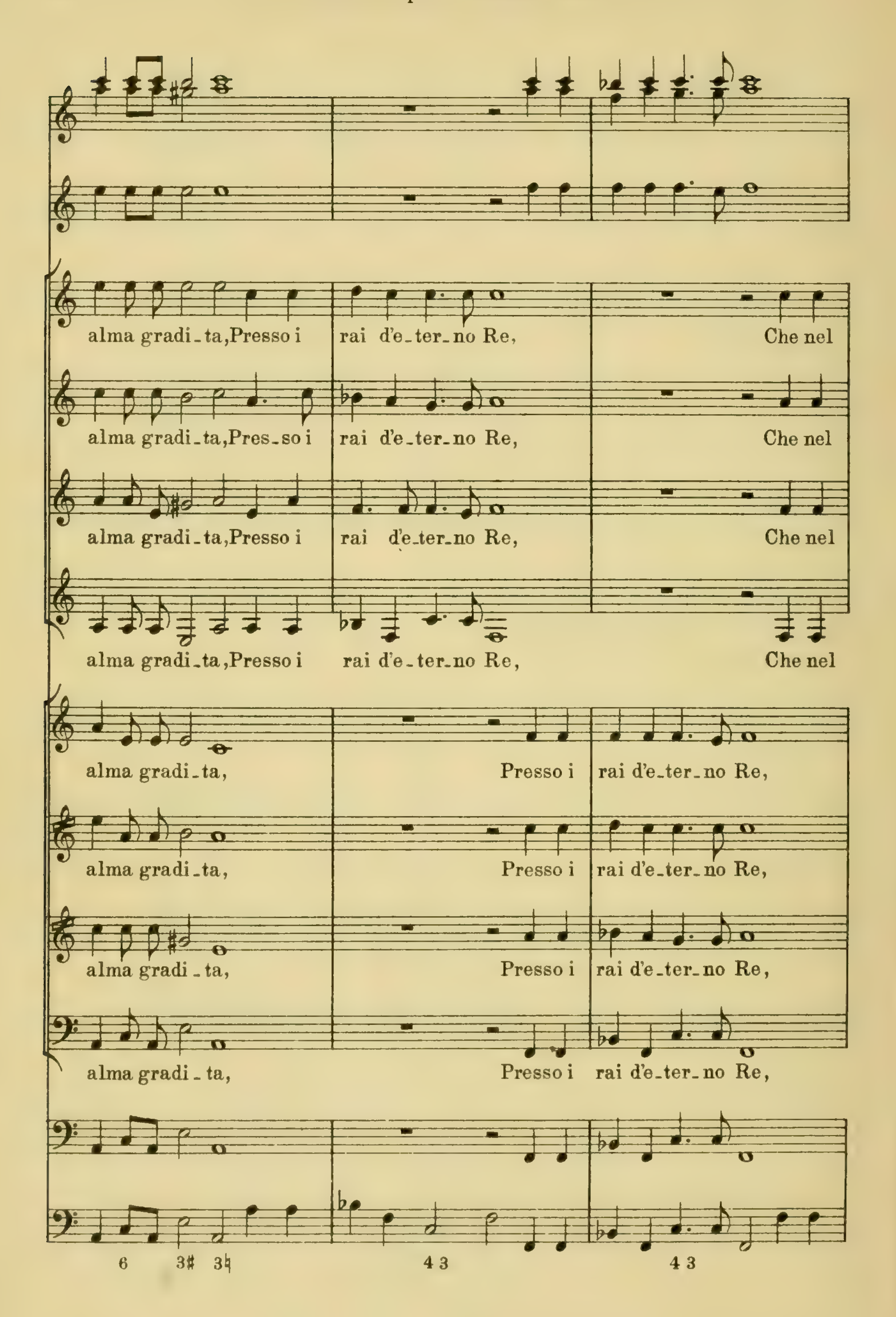

O pian - ti o do - glie e - stre - me,
O pian - ti o do - glie e - stre - - me,
O do - glie e - stre - - me,
Dal cui ri - go - re ogn' al - tra do - glia è
Dal cui ri - - go - re ogn' al - tra doglia è vin -
Dal cui ri - go - re ogn' al - tra do - glia è vin -
vin - ta. Non spe - ri più, non spe - ri più
- ta...... Non spe - ri più, non spe - ri più
- - ta. Non spe - ri più, non spe - ri più da quel - la
da quel - la bocca es - tin - ta,...... U - dir d'A - lessio i
da quel - la boc - ca...... es - tin - - ta, U - dir d'A - lessio i
boc - ca es - - tin - - - ta, U - dir d'A - lessio i
ca - - si il cor, che ge - - - me.
ca - si il cor, che ge - - me.
ca - - si il cor, che ge - - - me..........

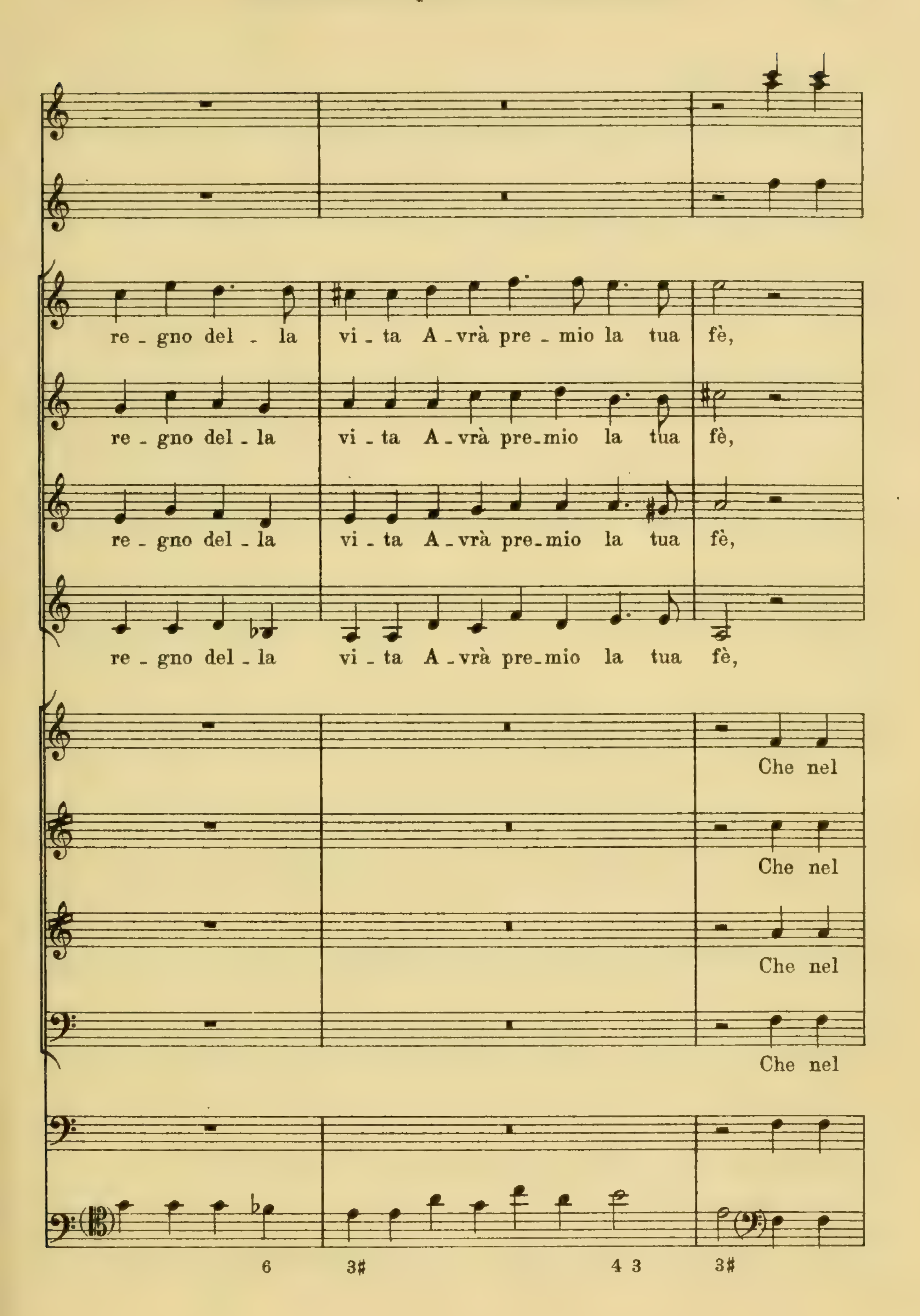
XVI. Atto terzo. Scena quinta. La Religione.

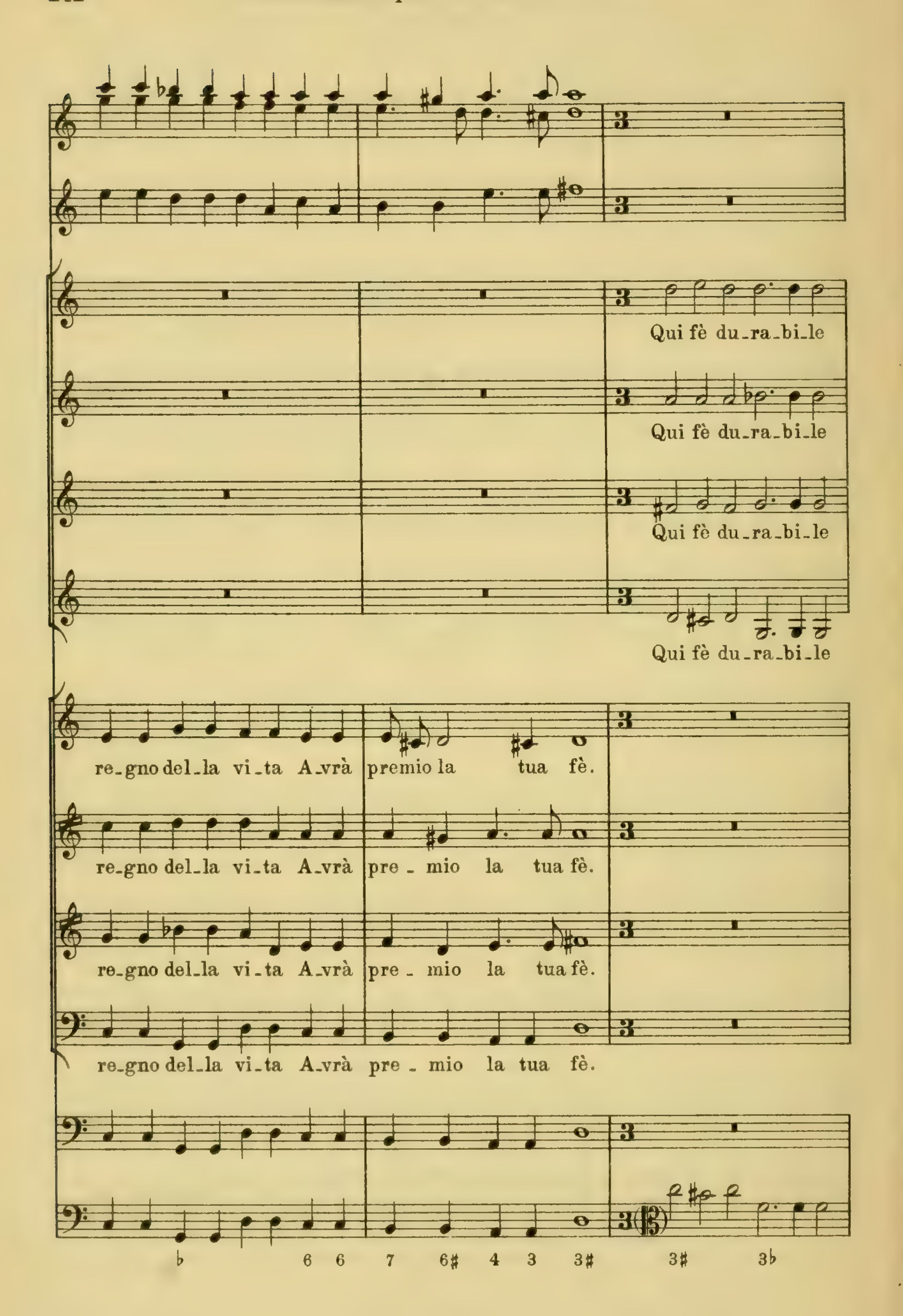


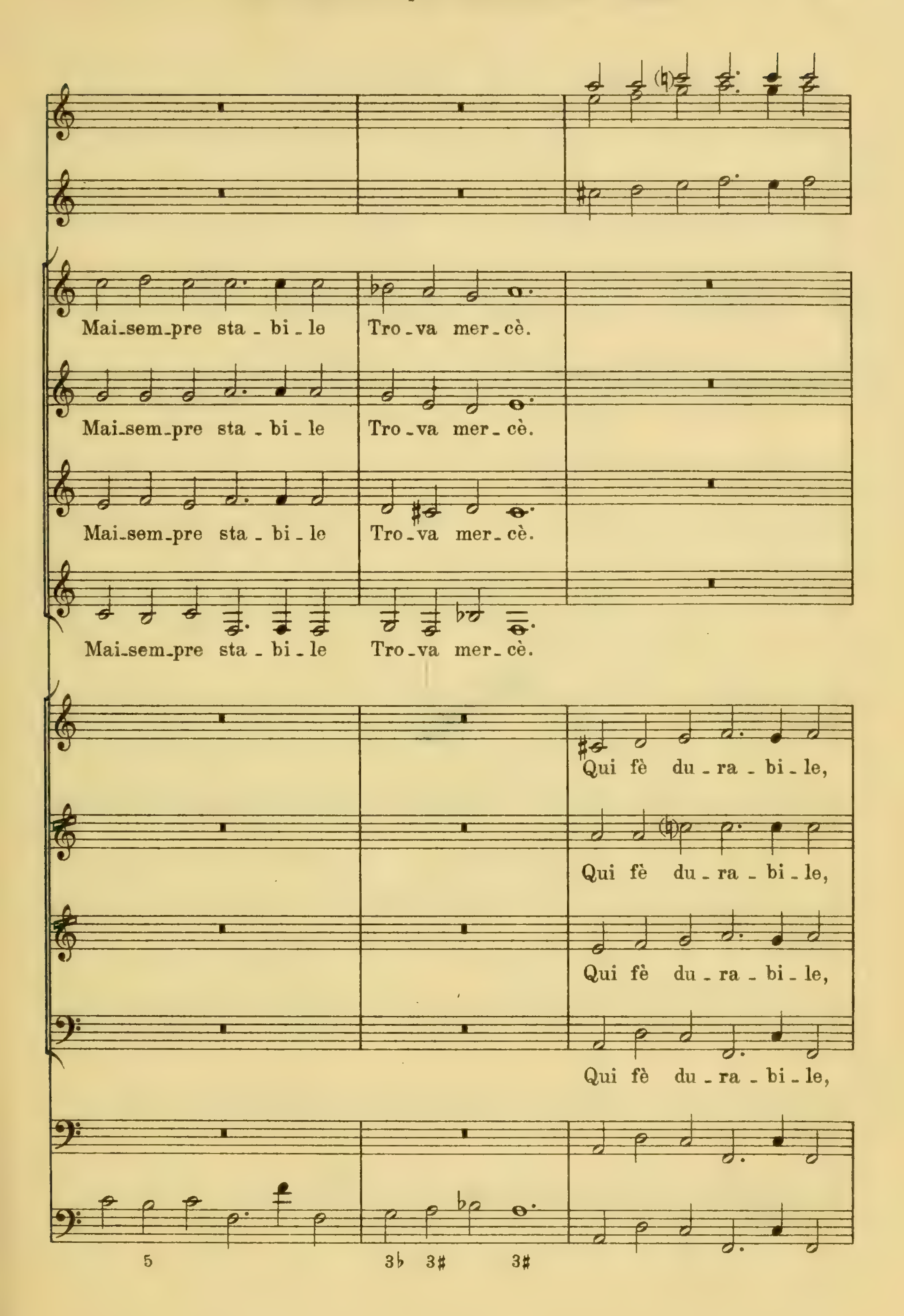

XVII.
Primo e Sec. Violino.
Terzo Viol.
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Go - di pur, go - di pur,
Tiorbe, Liuti, Arpe etc.
Continuo.

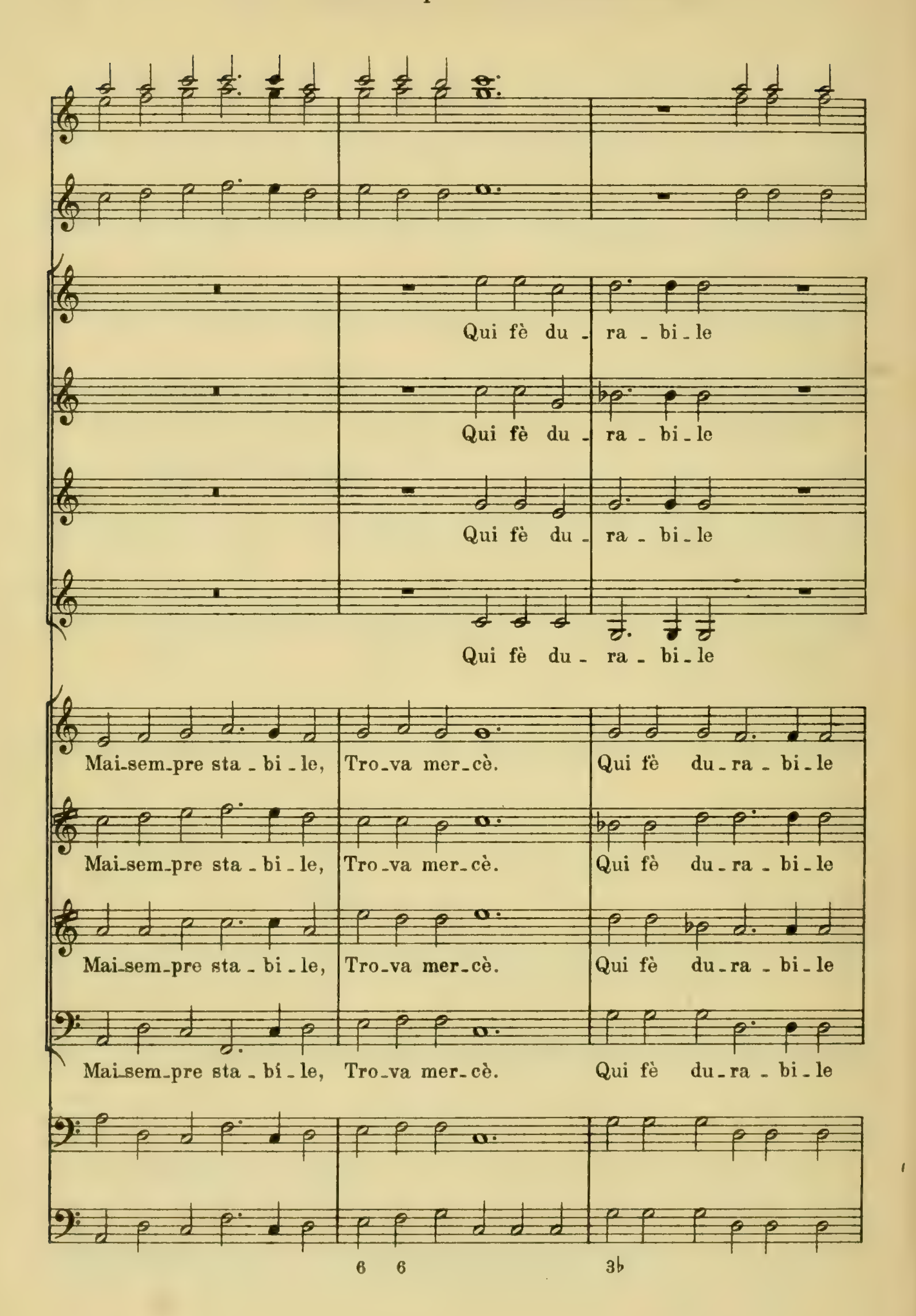

al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go_di............ pur, go_di pur,
al_ma gra_di - ta, Go - di pur, go_di pur
6 3♮ 3♮ ♮

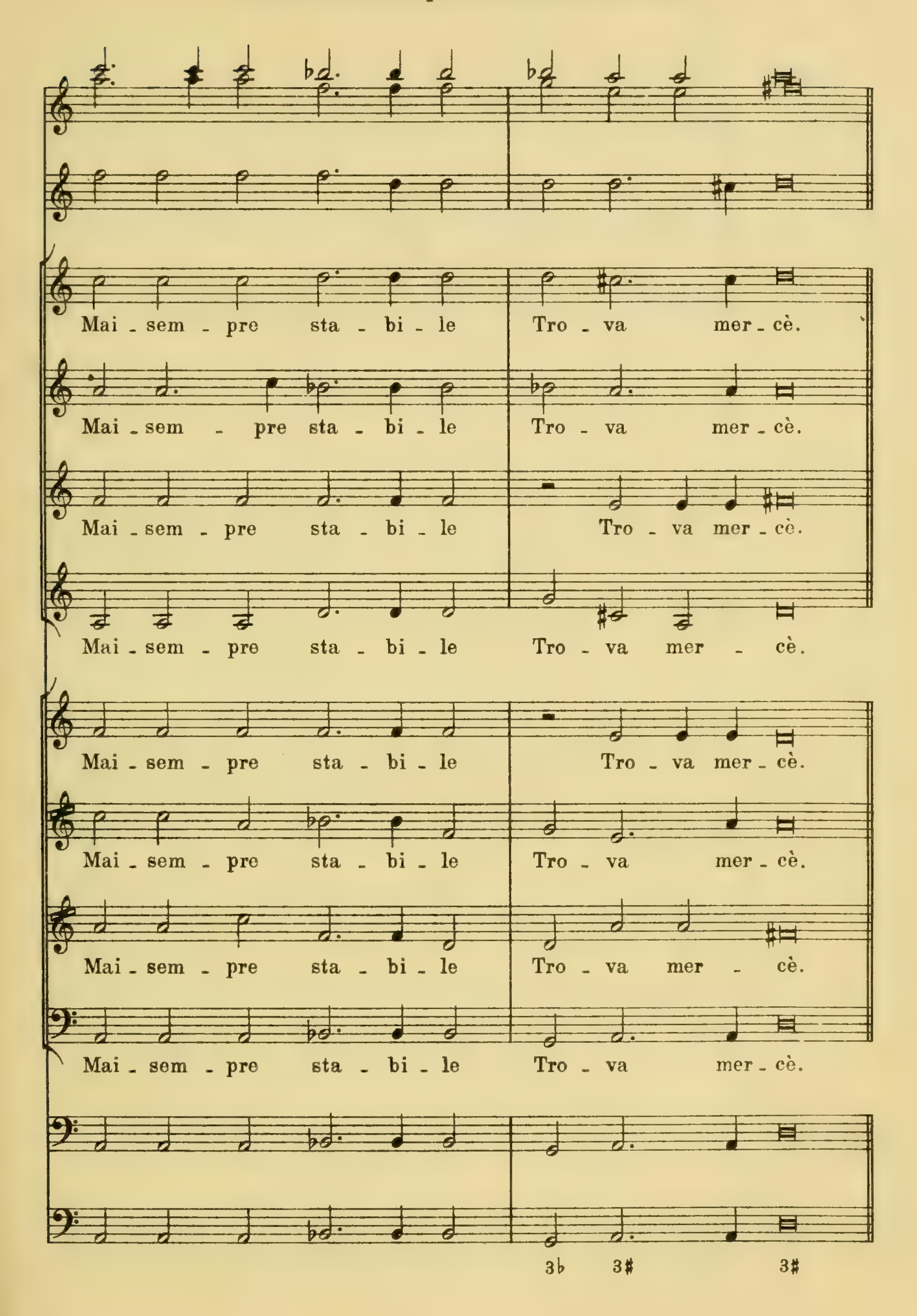

alma gradi_ta, Presso i
rai d'e_ter_no Re,
Che nel
alma gradi_ta, Pres_so i
rai d'e_ter_no Re,
Che nel
alma gradi_ta, Presso i
rai d'e_ter_no Re,
Che nel
alma gradi_ta, Presso i
rai d'e_ter_no Re,
Che nel
alma gradi_ta,
Presso i
rai d'e_ter_no Re,
alma gradi_ta,
Presso i
rai d'e_ter_no Re,
alma gradi_ta,
Presso i
rai d'e_ter_no Re,
alma gradi_ta,
Presso i
rai d'e_ter_no Re,
6 3♯ 3♮
4 3
4 3


re - gno del - la
vi - ta A - vrà pre - mio la tua
fè,
re - gno del - la
vi - ta A - vrà pre - mio la tua
fè,
re - gno del - la
vi - ta A - vrà pre - mio la tua
fè,
re - gno del - la
vi - ta A - vrà pre - mio la tua
fè,
Che nel
Che nel
Che nel
Che nel
6
3♯
4 3
3♯

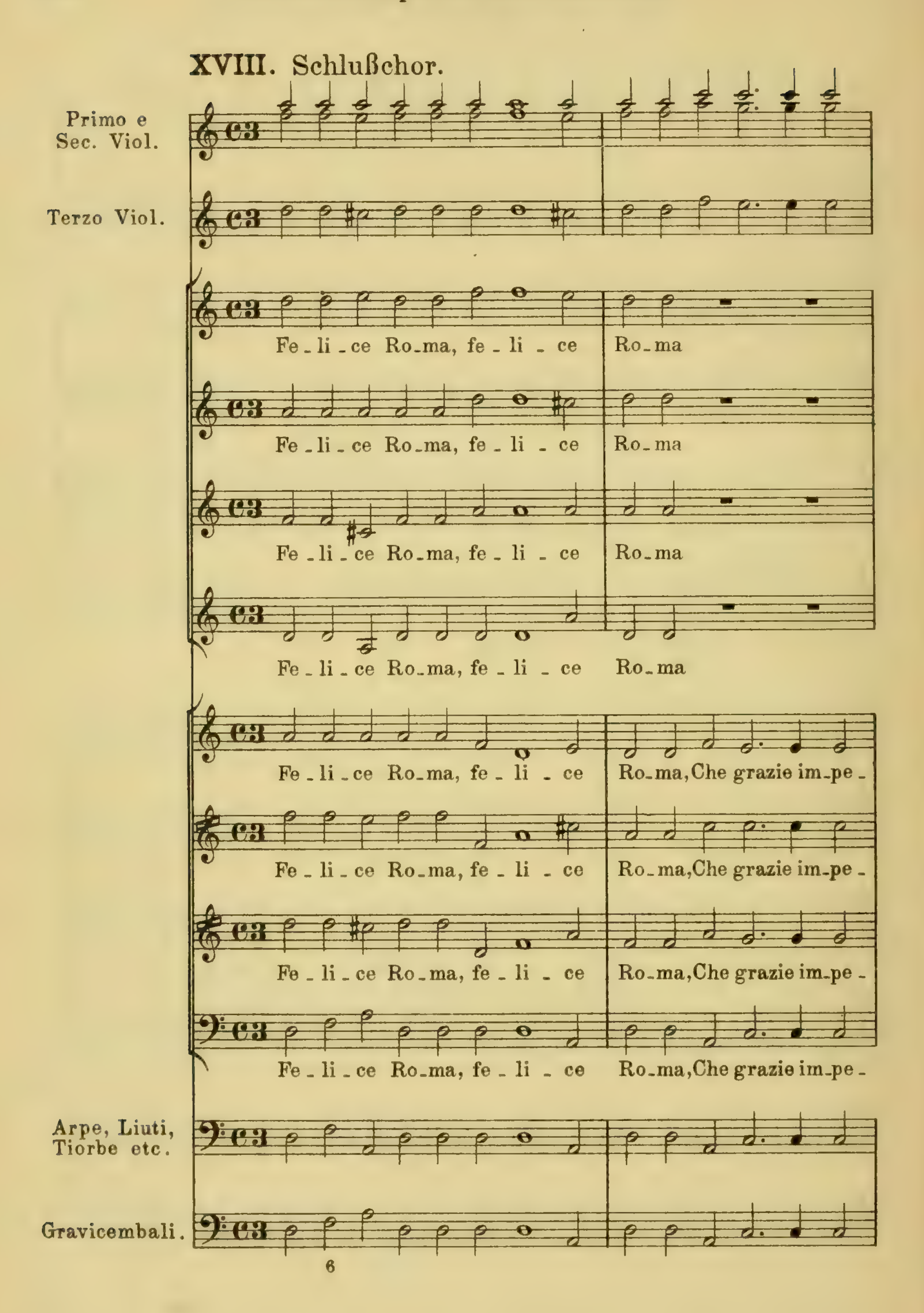

Qui fè du-ra-bi-le
Qui fè du-ra-bi-le
Qui fè du-ra-bi-le
Qui fè du-ra-bi-le
re-gno del-la vi-ta A-vrà premio la tua fè.
re-gno del-la vi-ta A-vrà pre - mio la tua fè.
re-gno del-la vi-ta A-vrà pre - mio la tua fè.
re-gno del-la vi-ta A-vrà pre - mio la tua fè.
♭ 6 6 7 6♯ 4 3 3♯ 3♯ 3♭

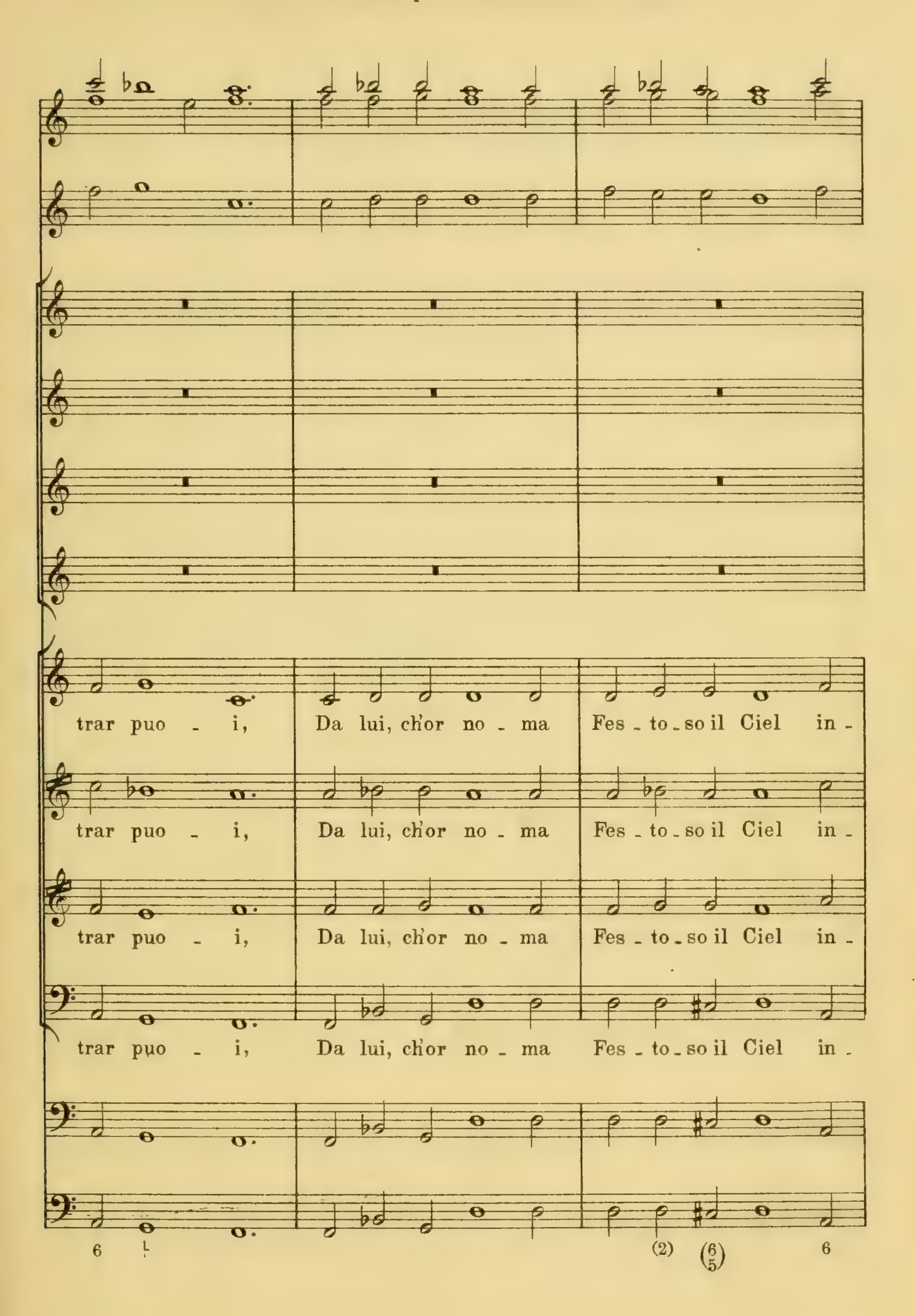

Mai-sem-pre sta - bi - le
Tro - va mer - cè.
Mai-sem-pre sta - bi - le
Tro - va mer - cè.
Mai-sem-pre sta - bi - le
Tro - va mer - cè.
Mai-sem-pre sta - bi - le
Tro - va mer - cè.
Qui fè du - ra - bi - le,
Qui fè du - ra - bi - le,
Qui fè du - ra - bi - le,
Qui fè du - ra - bi - le,
5
3♭ 3♯ 3♯

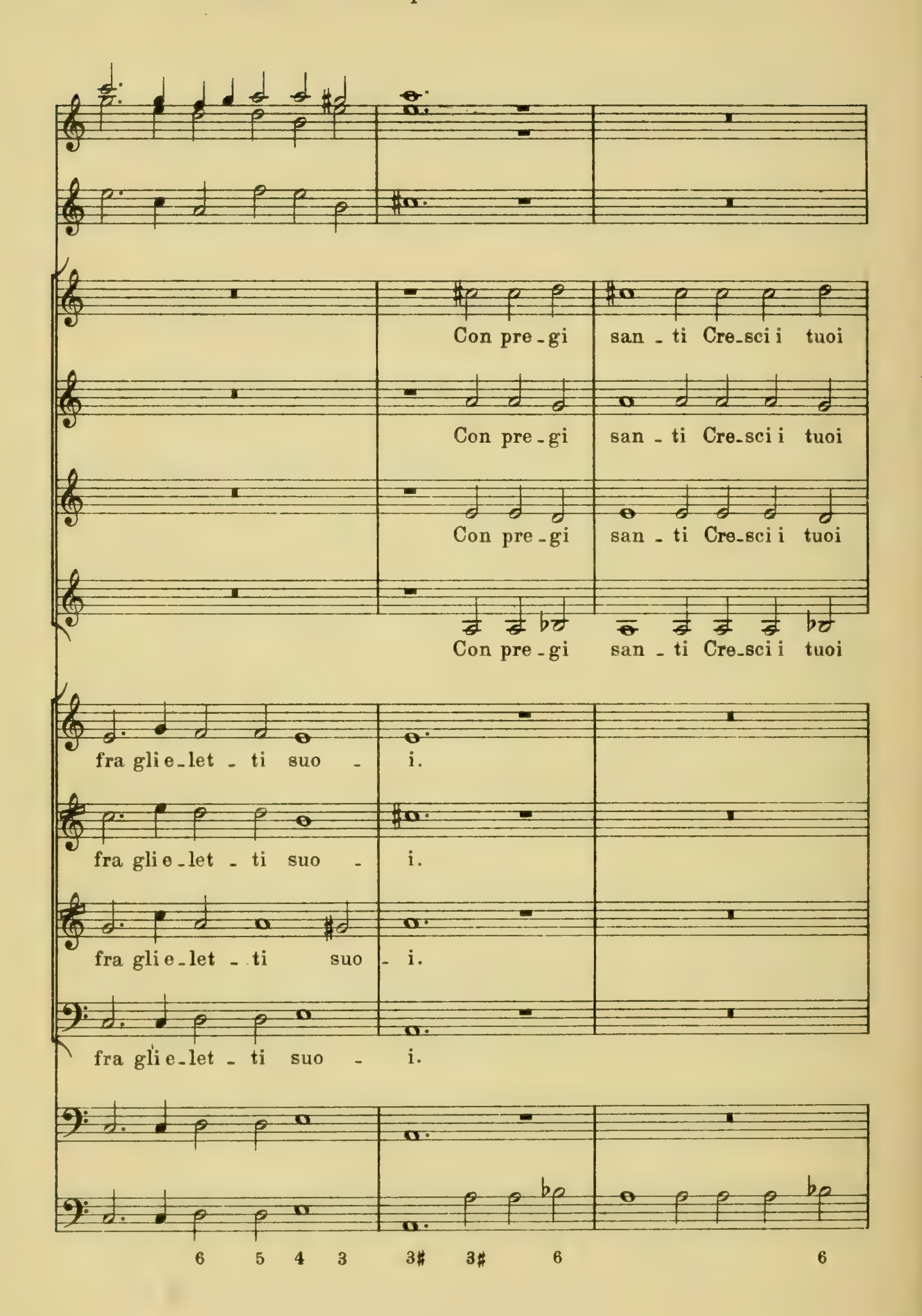

Qui fè du - ra - bi - le
Qui fè du - ra - bi - le
Qui fè du - ra - bi - le
Qui fè du - ra - bi - le
Mai-sem-pre sta - bi - le, Tro-va mer-cè. Qui fè du - ra - bi - le
Mai-sem-pre sta - bi - le, Tro-va mer-cè. Qui fè du - ra - bi - le
Mai-sem-pre sta - bi - le, Tro-va mer-cè. Qui fè du - ra - bi - le
Mai-sem-pre sta - bi - le, Tro-va mer-cè. Qui fè du - ra - bi - le
6 6 3♭

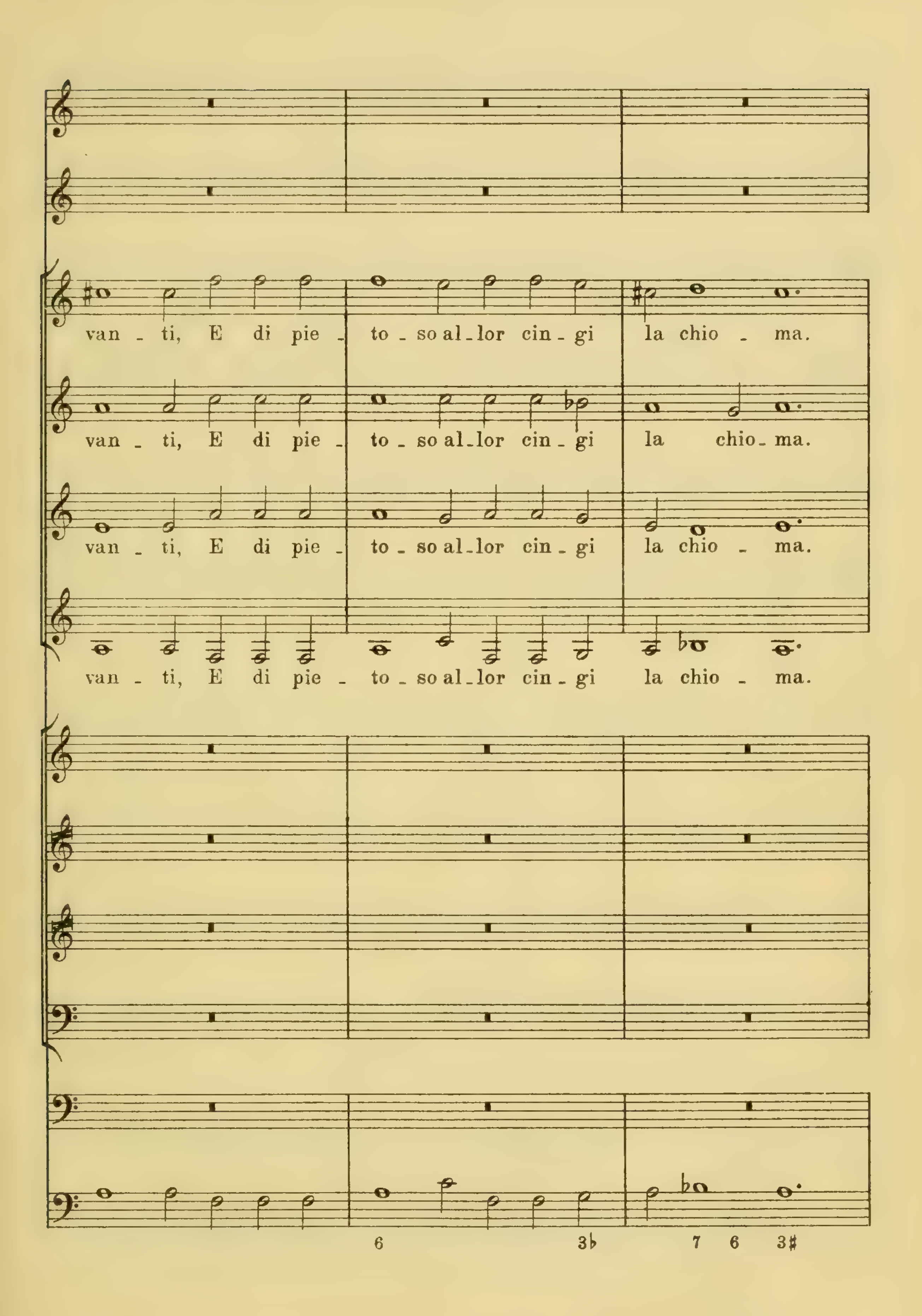

Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
Mai - sem - pre sta - bi - le Tro - va mer - cè.
3♭ 3♯ 3♯

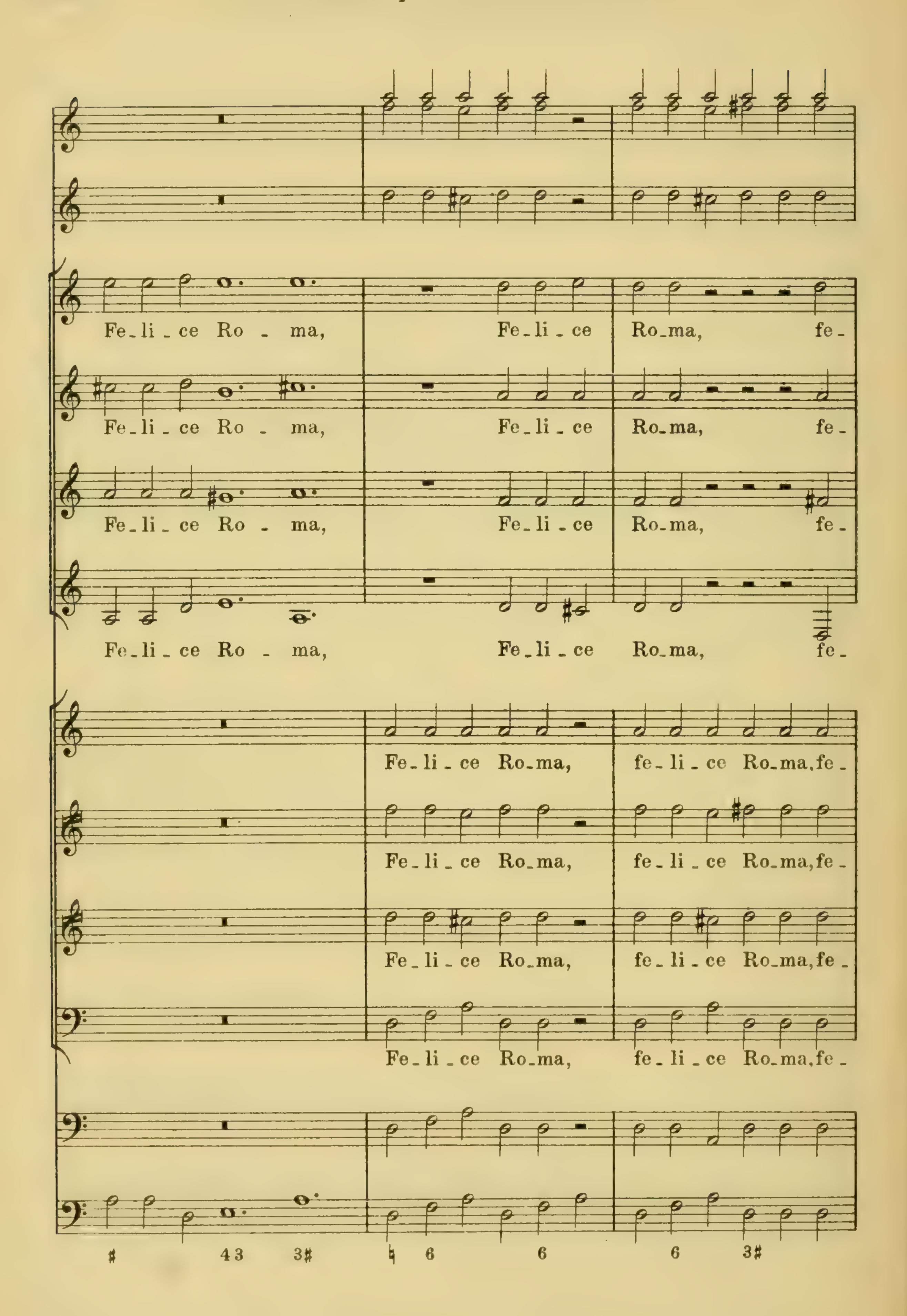
XVIII. Schlußchor.

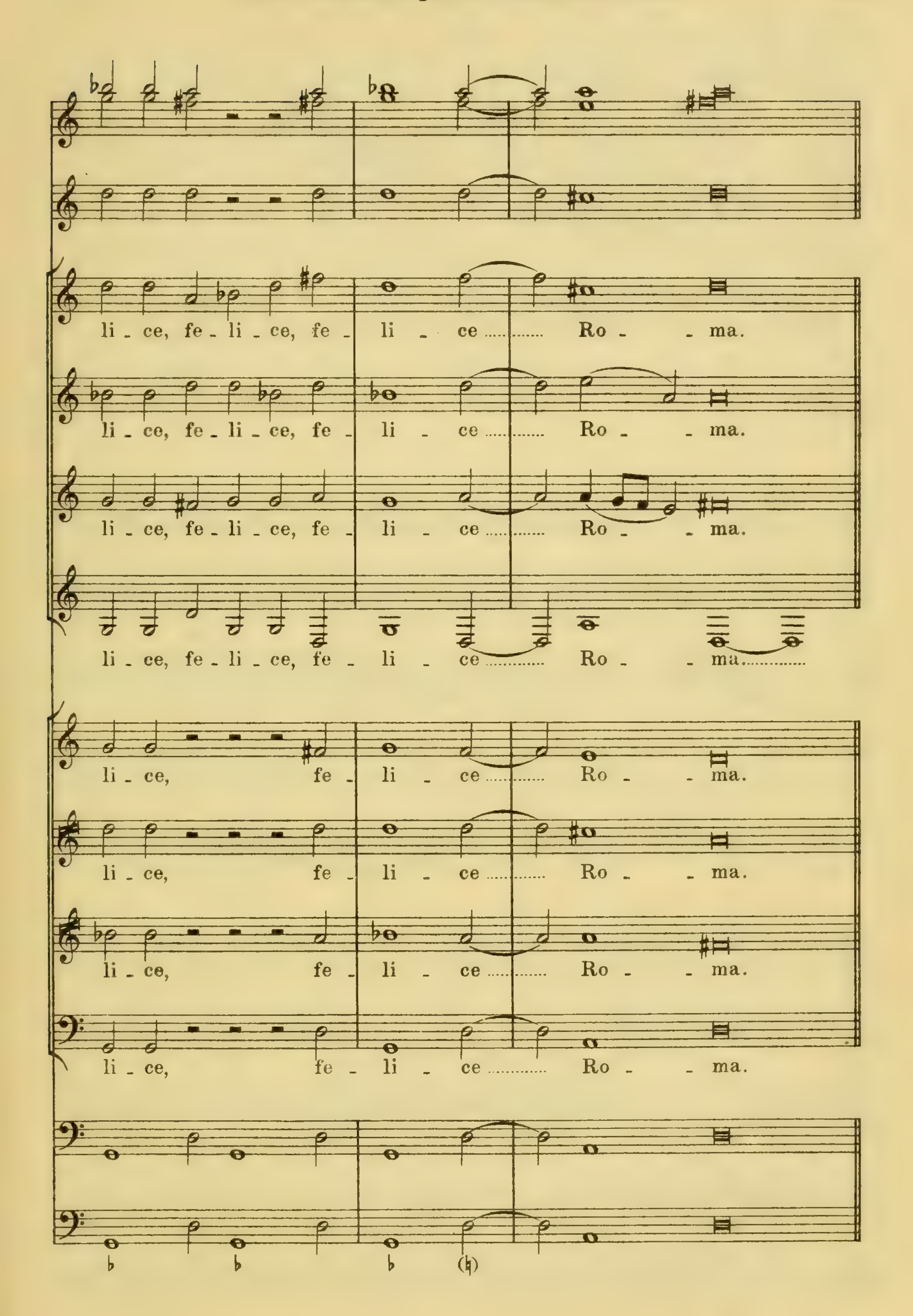



trar puo - i, Da lui, ch'or no - ma Fes - to - so il Ciel in -
trar puo - i, Da lui, ch'or no - ma Fes - to - so il Ciel in -
trar puo - i, Da lui, ch'or no - ma Fes - to - so il Ciel in -
trar puo - i, Da lui, ch'or no - ma Fes - to - so il Ciel in -
6
(2) (6 5) 6

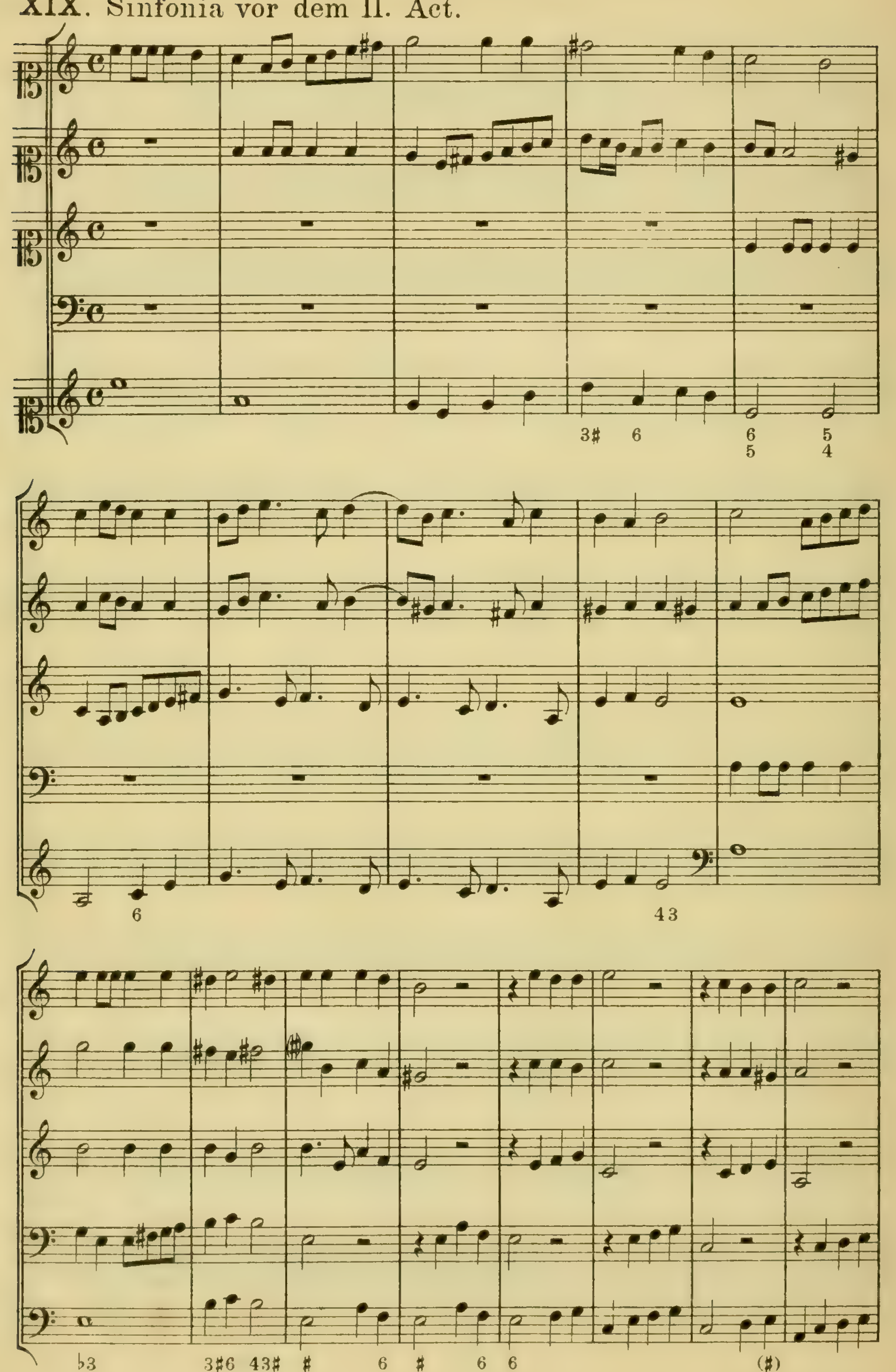

Con pre-gi san-ti Cre-sci i tuoi
Con pre-gi san-ti Cre-sci i tuoi
Con pre-gi san-ti Cre-sci i tuoi
Con pre-gi san-ti Cre-sci i tuoi
fra gli e-let-ti suo-i.
fra gli e-let-ti suo-i.
fra gli e-let-ti suo-i.
fra gli e-let-ti suo-i.
6 5 4 3 3♯ 3♯ 6 6

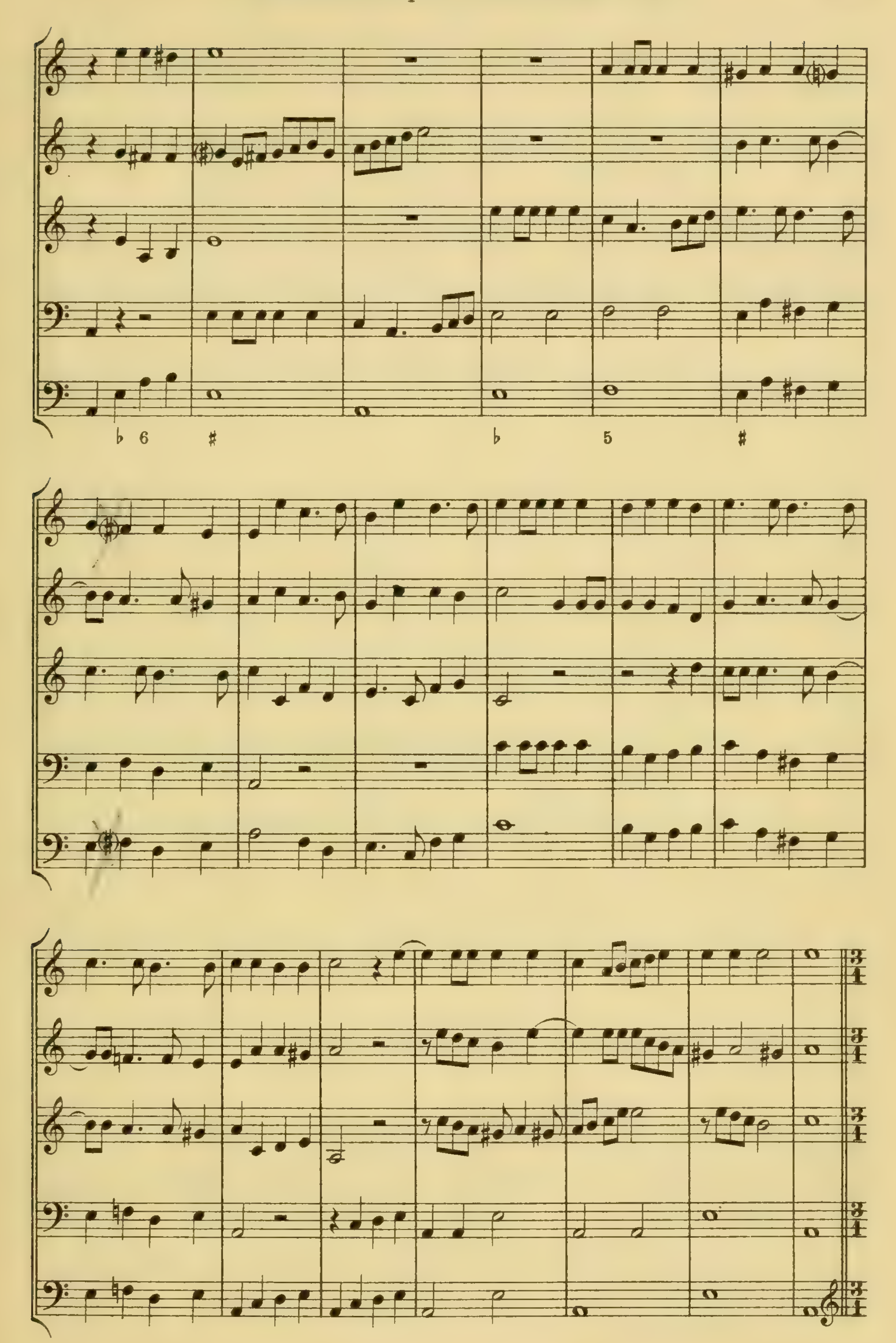

van - ti, E di pie - to - so al - lor cin - gi la chio - ma.
van - ti, E di pie - to - so al - lor cin - gi la chio - ma.
van - ti, E di pie - to - so al - lor cin - gi la chio - ma.
van - ti, E di pie - to - so al - lor cin - gi la chio - ma.
6 3♭ 7 6 3♯

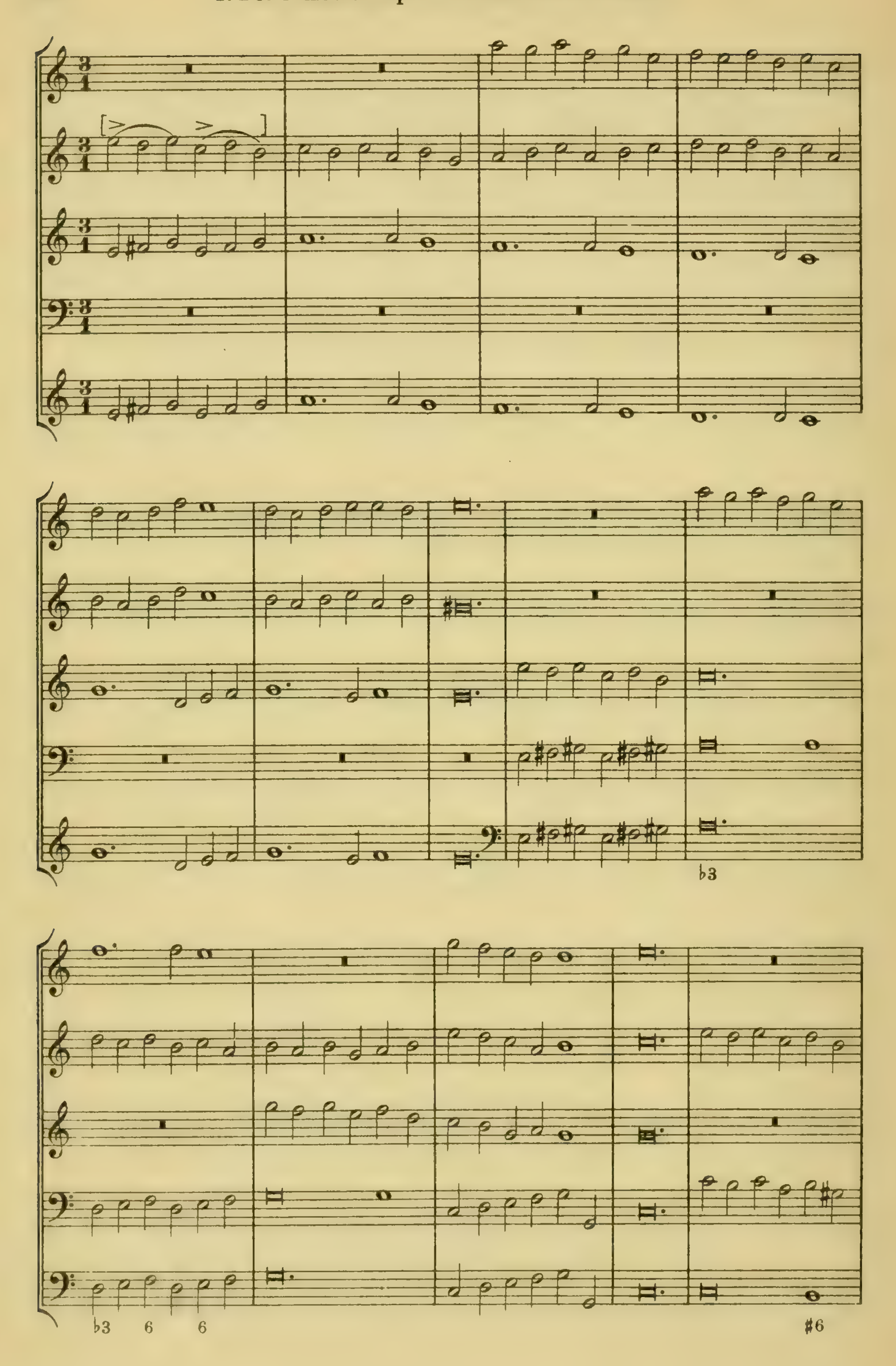

Fe_li_ce Ro_ma, Fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, Fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, Fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, Fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, fe_li_ce Ro_ma, fe_
Fe_li_ce Ro_ma, fe_li_ce Ro_ma, fe_

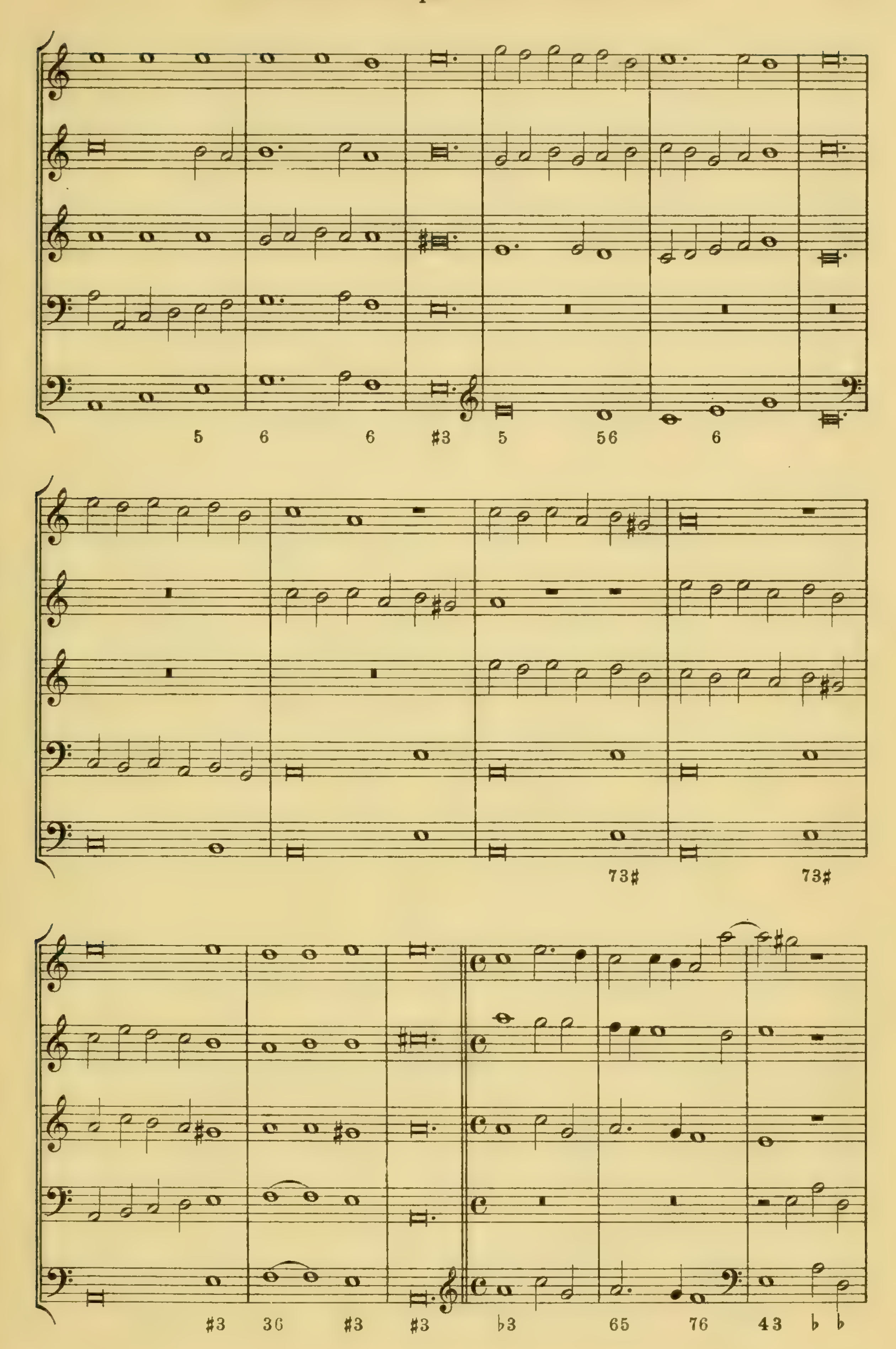

li - ce, fe - li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.
li - ce, fe - li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.
li - ce, fe - li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.
li - ce, fe - li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma...........
li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.
li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.
li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.
li - ce, fe - li - ce .... Ro - - ma.

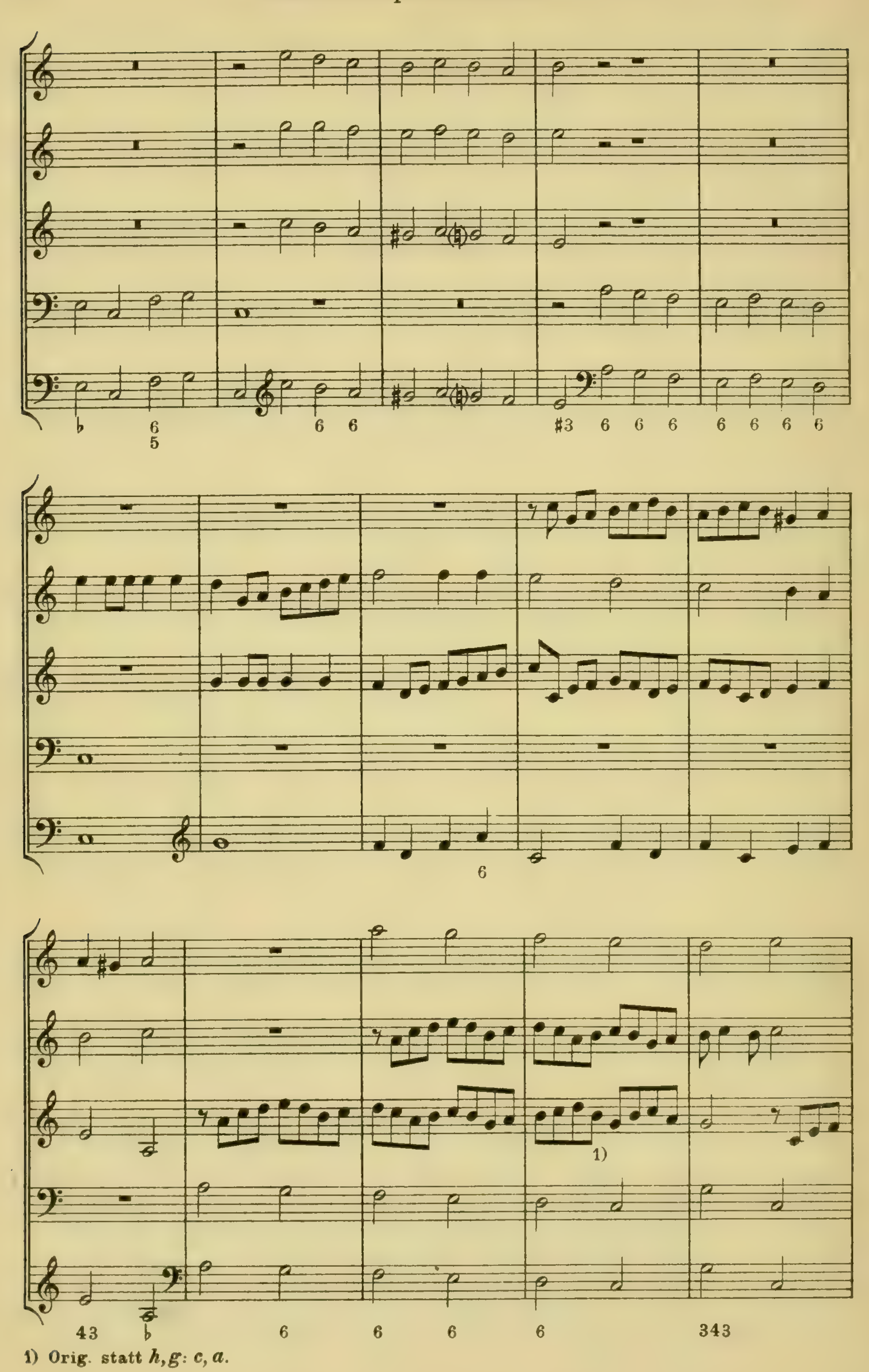
XIX. Sinfonia vor dem II. Act.



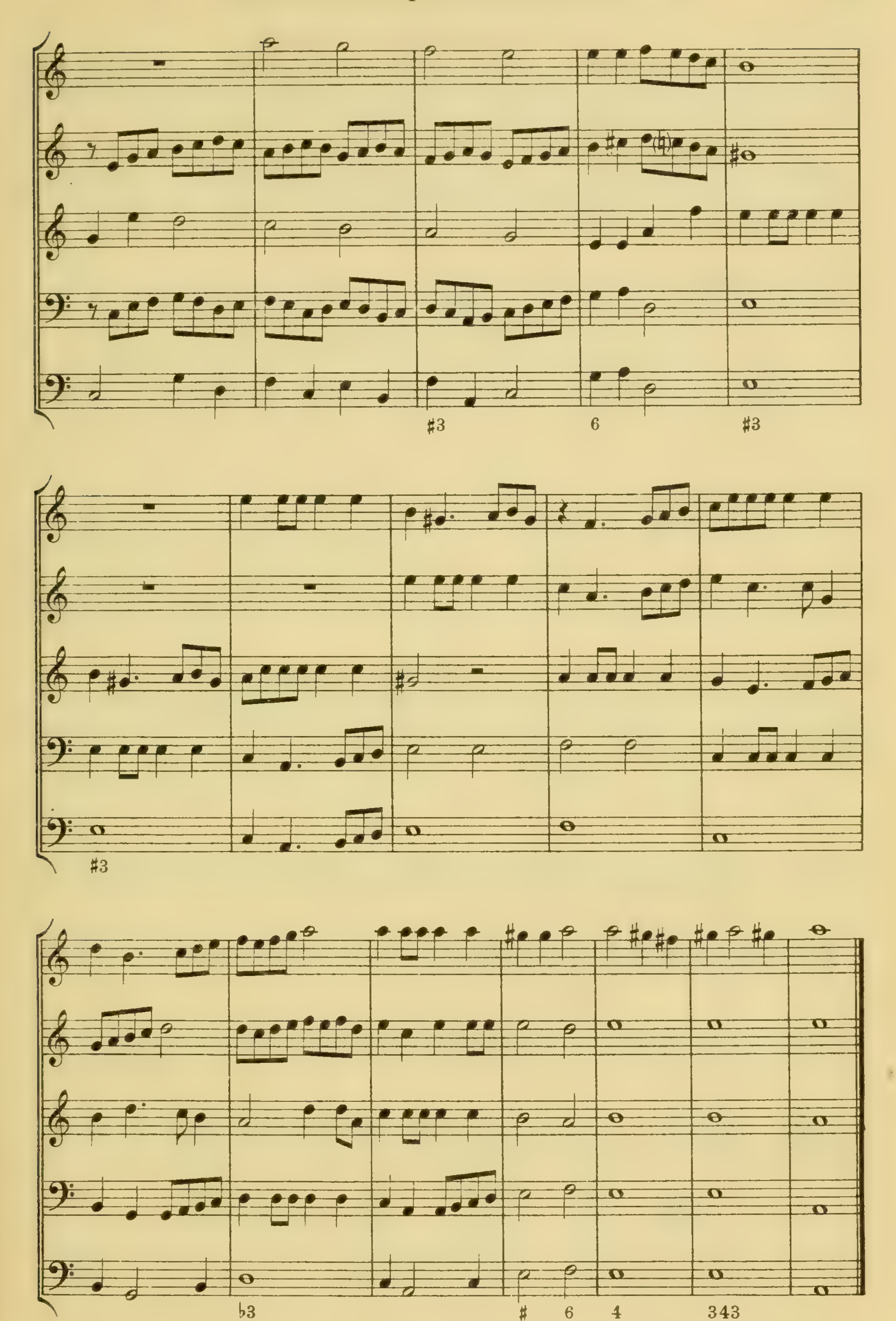

♭ 6 ♯ ♭ 5 ♯


♭3
♭3
6
6
♯6


5 6 6 ♯3 5 56 6
73♯ 73♯
♯3 36 ♯3 ♯3 ♭3 65 76 43 ♭ ♭
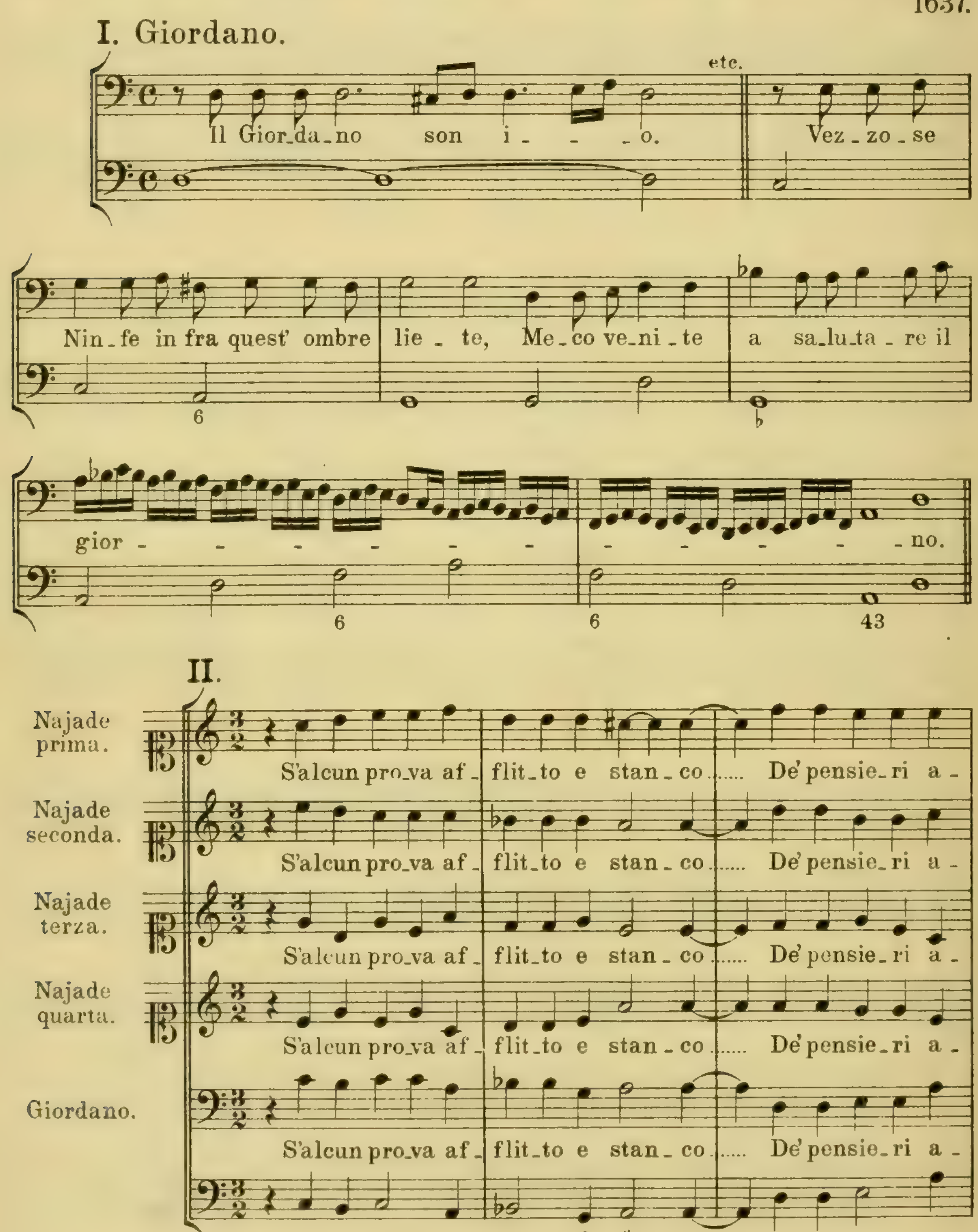


1) Orig. statt *h, g*: *c, a*.


♯3
6
♯3
♯3
♭3
♯
6
4
343

H. Michelangelo Rossi.

Erminia sul Giordano, Dramma musicale rappresentato nel Palazzo dell' Illustrissimo et Eccellentissmo Signore D. Taddeo Barberino, Prefetto di Roma e Prencipe di Pellestrina e dedicato all Illustriss^ma et Eccellentiss^ma Signora la Signora D. Anna Colonna Barberina, Prefetessa di Roma e Principessa di Pellestrina, posto in musica da Michelangelo Rossi. In Roma.. 1637.



ma_ro il tos _ co,....... Venga al bos _ co,....... venga al bos _ co A po_

ma_ro il tos _ co,....... Venga al bos _ co,....... venga al bos _ co A po_

ma_ro il tos _ co,....... Venga al bos _ co,....... venga al bos _ co A po_

ma_ro il tos _ co,....... venga al bos _ co

ma_ro il tos _ co,....... venga al bos _ co

♯ ♯ ♯

sar se _ cu _ ro il fian _ co, A po _ sar se _ cu _ ro il

sar se _ cu _ ro il fian _ co, A po _ sar se _ cu _ ro il

sar se _ cu _ ro il fian _ co, A po _ sar se _ cu _ ro il

A po _ sar se _ cu _ ro il

A po _ sar se _ cu _ ro il

6 3 4 3 4 3

fian - co. D'o - gni

fian - co. Qui la

fian - co. Qui la pa - ce ha fer - ma reg - gia

fian - co. Qui la pa - ce ha fer - ma reg - gia

fian - co. D'o - gni cor dol - ce con-sor - -

4 3 ♯

cor dol-ce consor - te. Qui la pa-ce ha fer - ma reg - gia
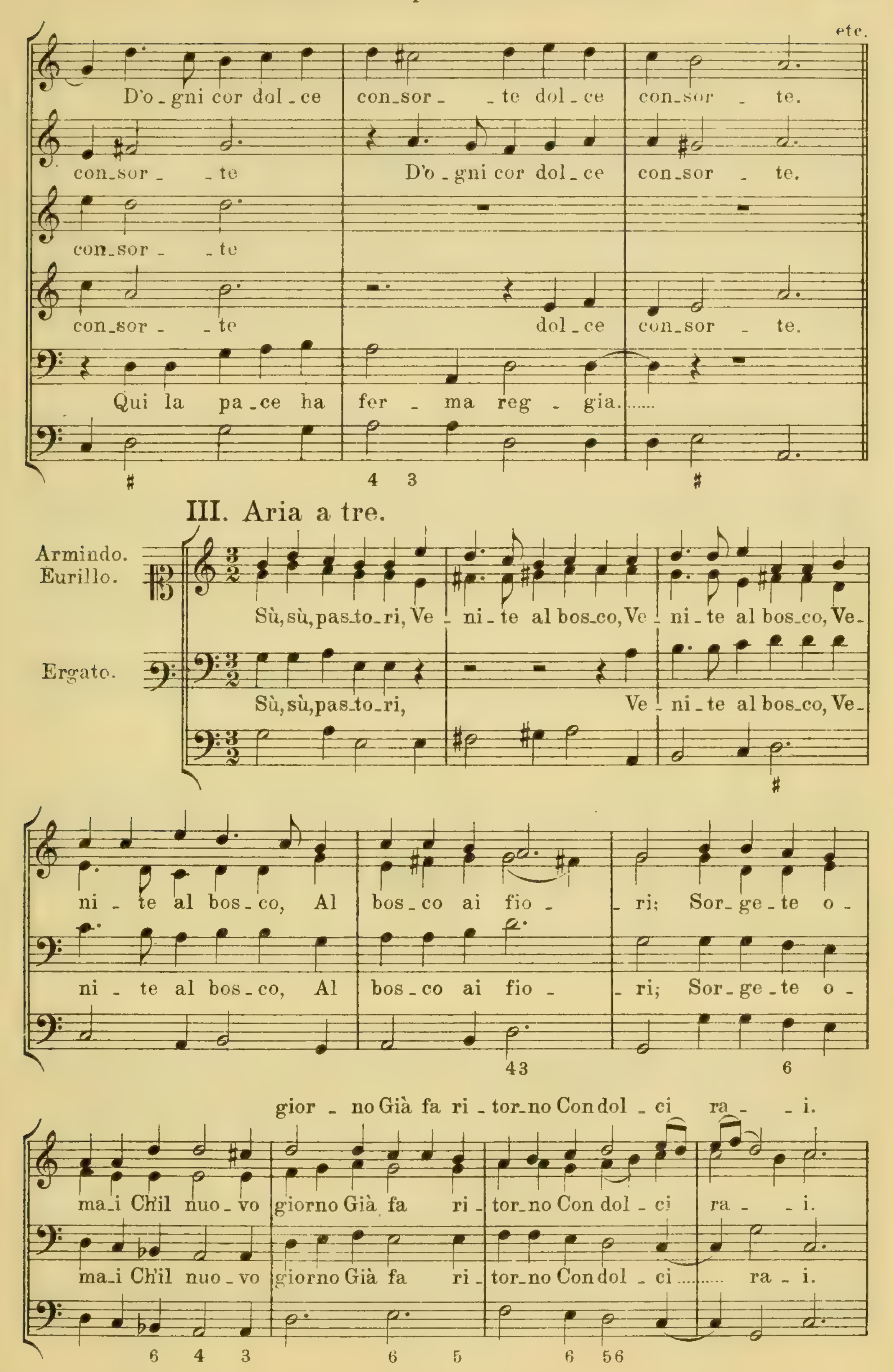
pa-ce ha fer - ma reg - gia...... D'o-gni cor dol - ce con-sor - te dol-ce

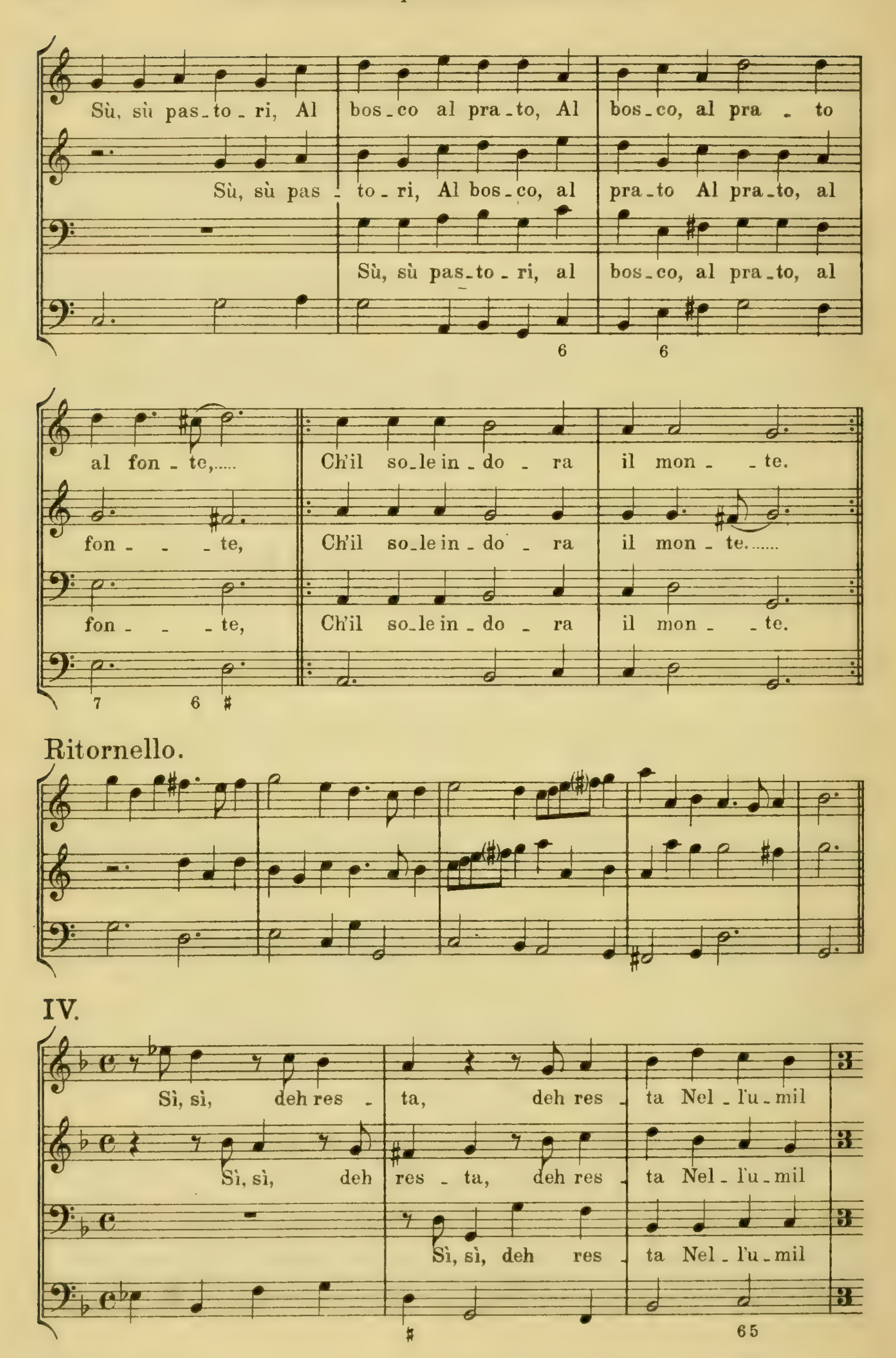
D'o-gni cor dol-ce consor - te dol-ce
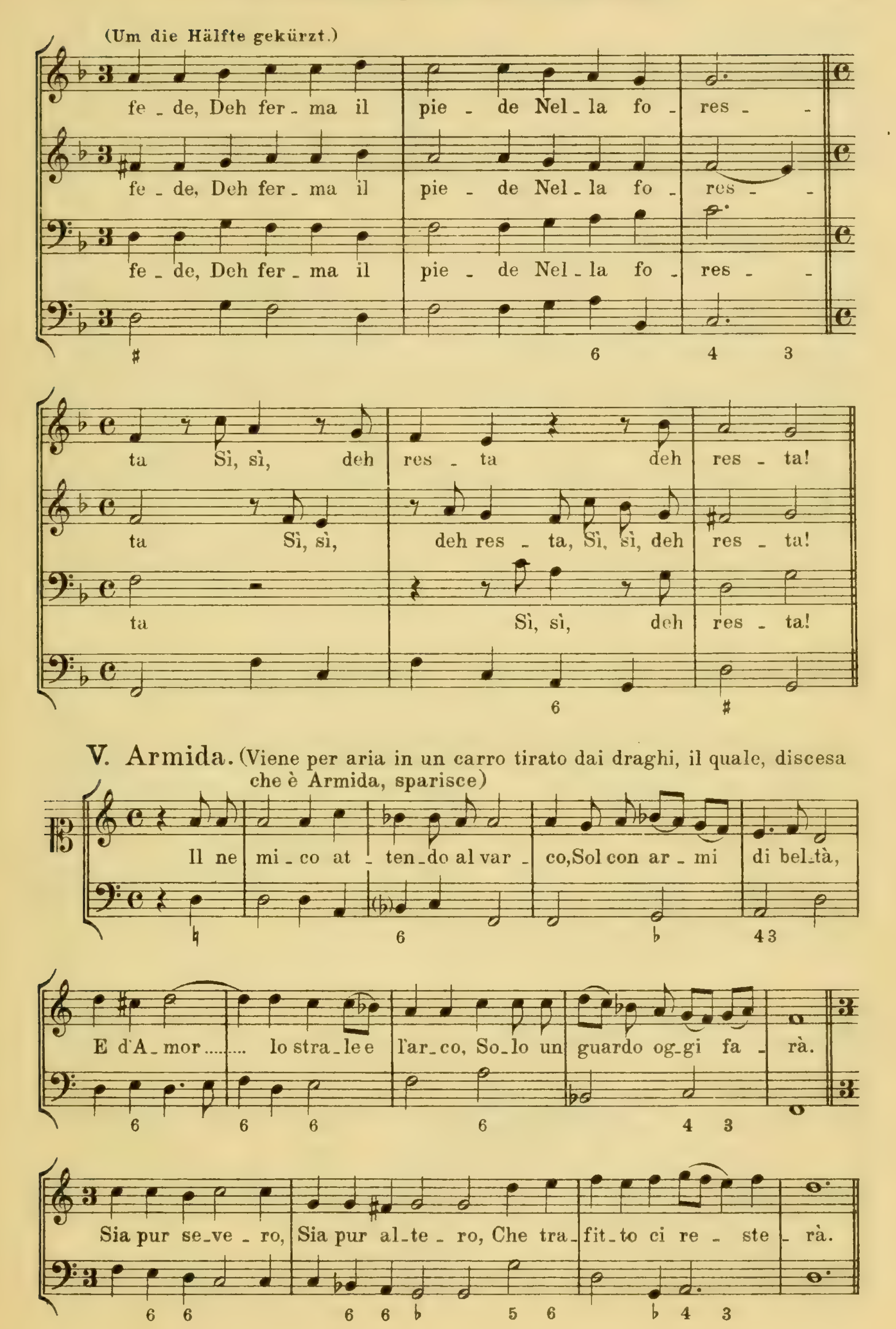
Qui pa-ce ha fer - ma reg - gia D'o-gni cor dol - ce
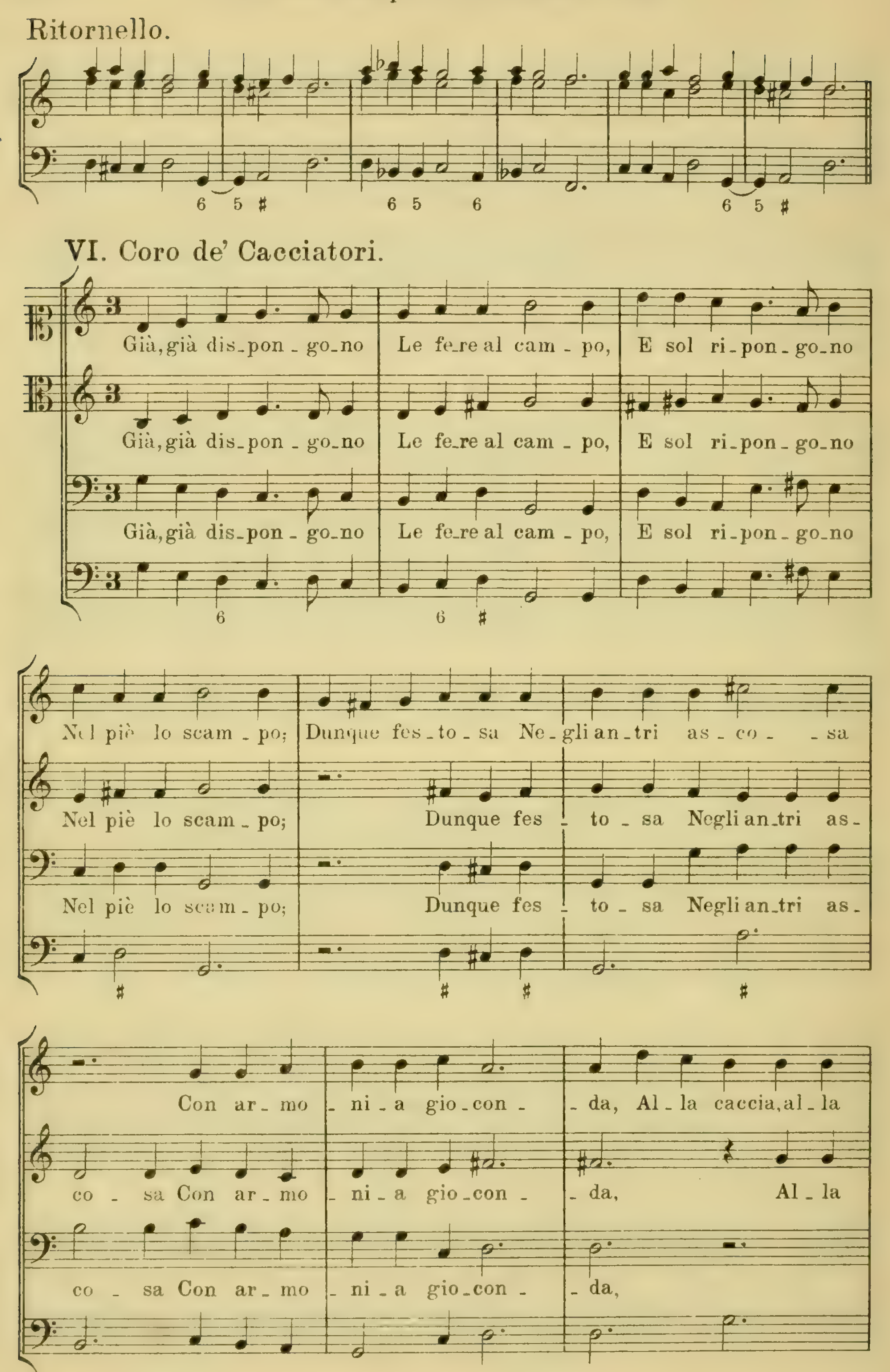
te.

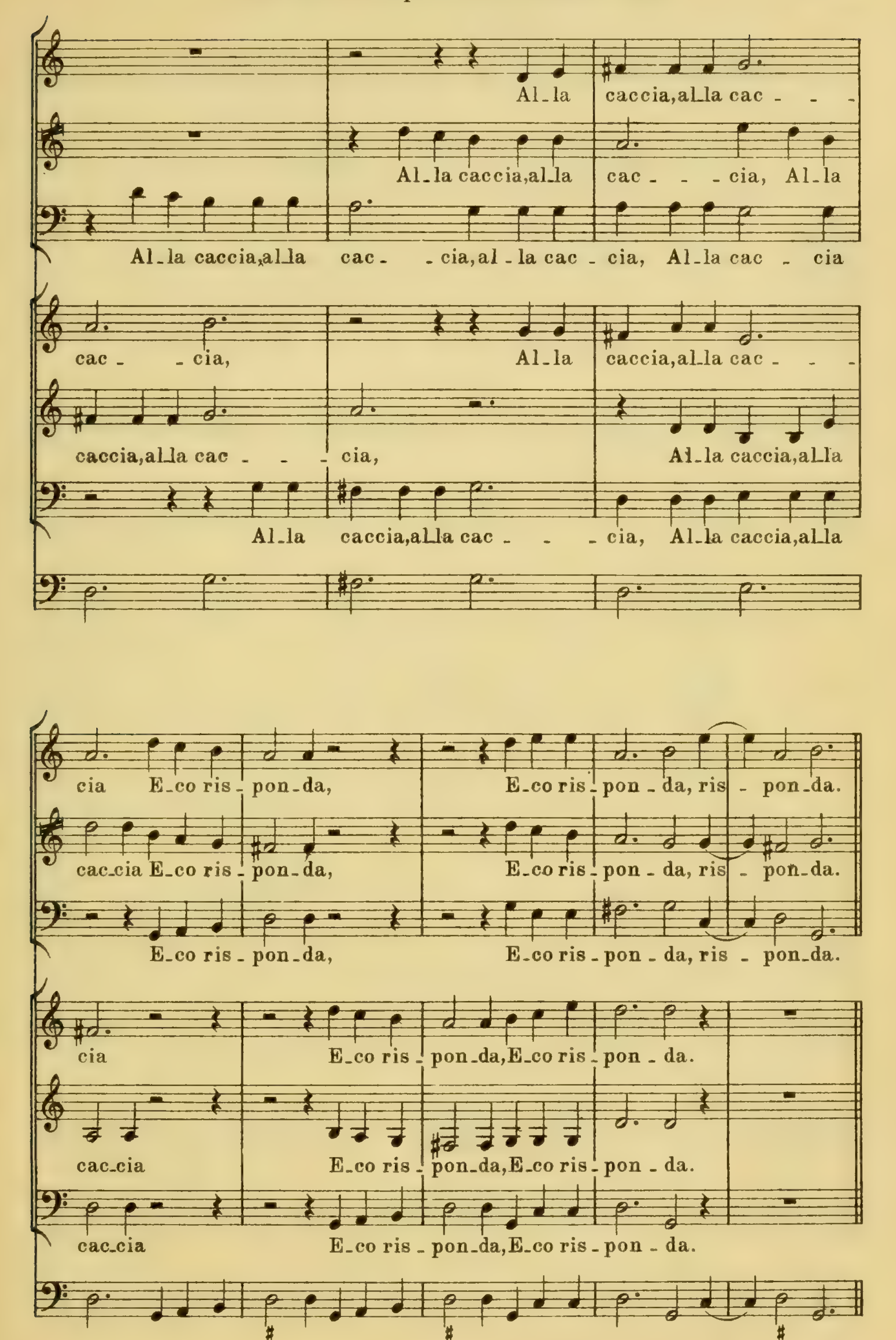
4 3 4 3


etc.
D'o - gni cor dol - ce con-sor - - te dol - ce con-sor - te.
con-sor - - te D'o - gni cor dol - ce con-sor - te.
con-sor - - te
con-sor - - te dol - ce con-sor - te.
Qui la pa - ce ha fer - ma reg - gia......
III. Aria a tre.
Armindo.
Eurillo.
Ergato.
Sù, sù, pas-to-ri, Ve - ni - te al bos-co, Ve - ni - te al bos-co, Ve-
Sù, sù, pas-to-ri, Ve - ni - te al bos-co, Ve-
ni - te al bos - co, Al bos - co ai fio - - ri; Sor - ge - te o -
ni - te al bos - co, Al bos - co ai fio - - ri; Sor - ge - te o -
gior - no Già fa ri - tor-no Con dol - ci ra - - i.
ma-i Ch'il nuo - vo giorno Già fa ri - tor-no Con dol - ci ra - - i.
ma-i Ch'il nuo - vo giorno Già fa ri - tor-no Con dol - ci ...... ra - i.
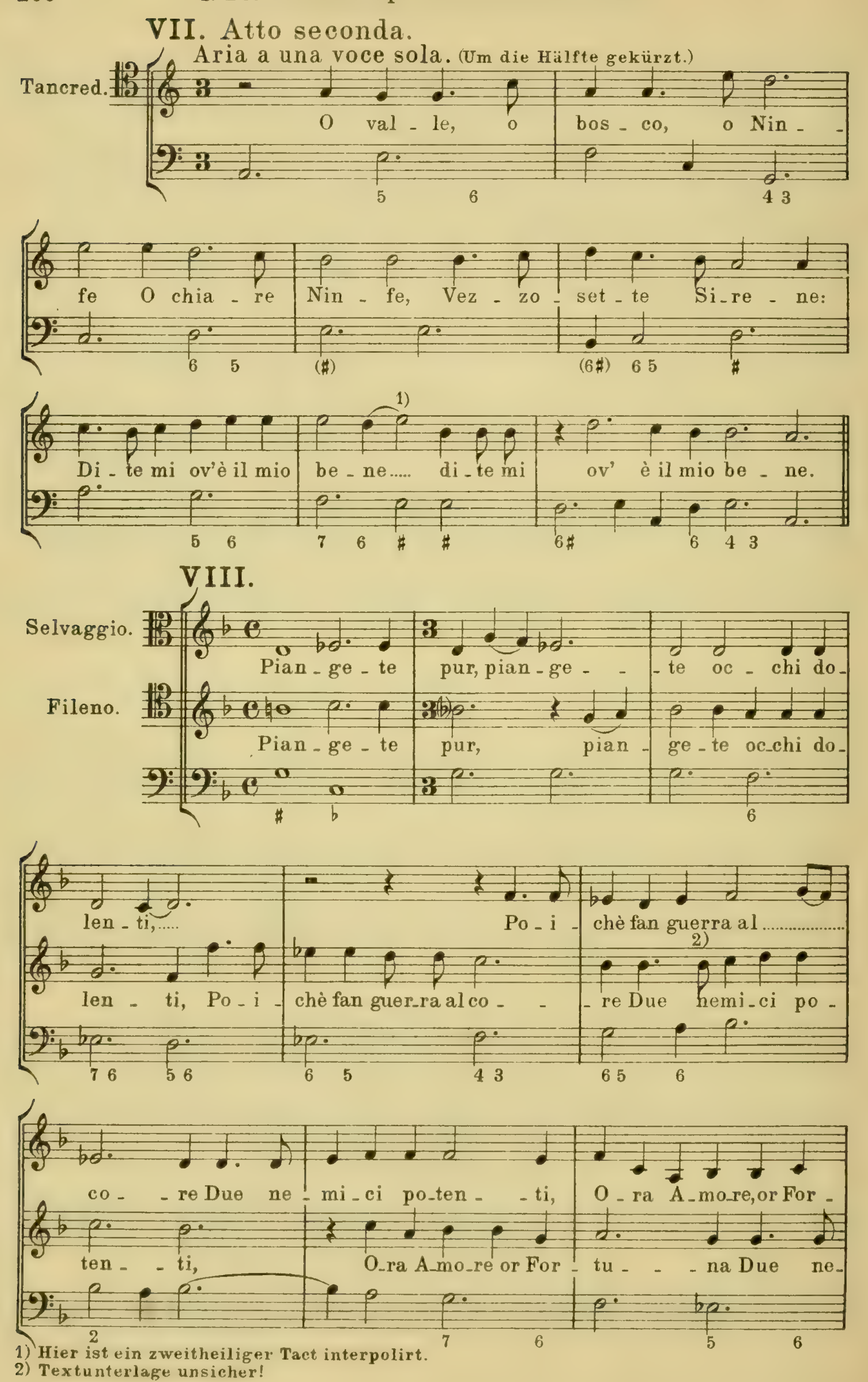

Sù, sù pas_to_ri, Al bos_co al pra_to, Al bos_co, al pra_to
Sù, sù pas_to_ri, Al bos_co, al pra_to Al pra_to, al
Sù, sù pas_to_ri, al bos_co, al pra_to, al
6 6
al fon_te,..... Ch'il so_le in_do_ra il mon_te.
fon_te, Ch'il so_le in_do_ra il mon_te.......
fon_te, Ch'il so_le in_do_ra il mon_te.
7 6 ♯
Ritornello.
IV.
Sì, sì, deh res_ta, deh res_ta Nel_l'u_mil
Sì, sì, deh res_ta, deh res_ta Nel_l'u_mil
Sì, sì, deh res_ta Nel_l'u_mil
♯ 6 5


(Um die Hälfte gekürzt.)
fe - de, Deh fer - ma il pie - de Nel - la fo - res - ta Sì, sì, deh res - ta deh res - ta!
fe - de, Deh fer - ma il pie - de Nel - la fo - res - ta Sì, sì, deh res - ta, Sì, sì, deh res - ta!
fe - de, Deh fer - ma il pie - de Nel - la fo - res - ta Sì, sì, deh res - ta!
V. Armida. (Viene per aria in un carro tirato dai draghi, il quale, discesa che è Armida, sparisce)
Il ne mi - co at - ten - do al var - co, Sol con ar - mi di bel - tà,
E d'A - mor ...... lo stra - le e l'ar - co, So - lo un guardo og - gi fa - rà.
Sia pur se - ve - ro, Sia pur al - te - ro, Che tra - fit - to ci re - ste - rà.

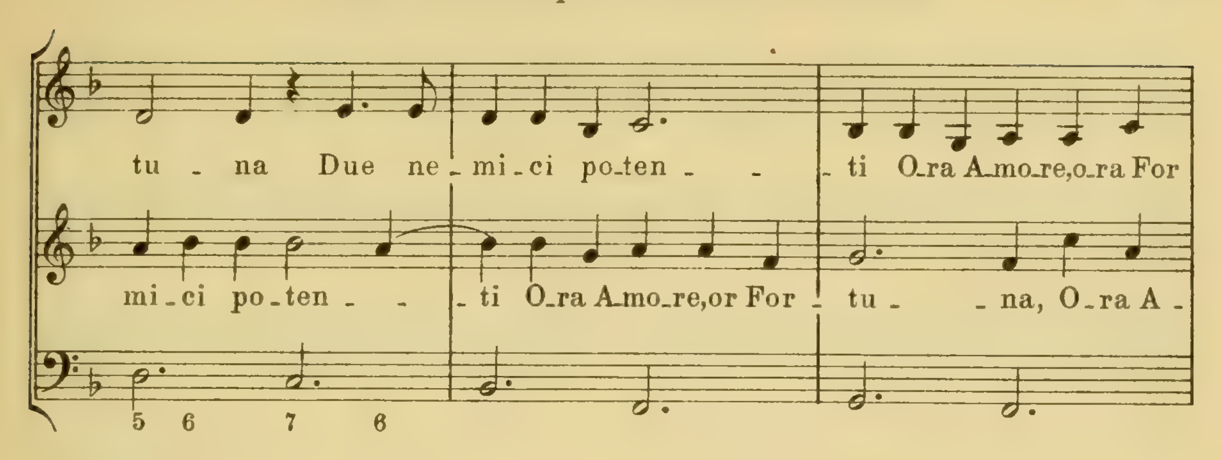

Ritornello.
6 5 ♯ 6 5 6 6 5 ♯
VI. Coro de' Cacciatori.
Già, già dis-pon - go-no Le fe-re al cam - po, E sol ri-pon-go-no
Già, già dis-pon - go-no Le fe-re al cam - po, E sol ri-pon-go-no
Già, già dis-pon - go-no Le fe-re al cam - po, E sol ri-pon-go-no
6 6 ♯
Nel piè lo scam - po; Dunque fes-to - sa Ne - gli an-tri as - co - - sa
Nel piè lo scam - po; Dunque fes - to - sa Negli an-tri as-
Nel piè lo scam - po; Dunque fes - to - sa Negli an-tri as-
♯ ♯ ♯ ♯
Con ar - mo - ni - a gio-con - - da, Al - la caccia, al - la
co - sa Con ar - mo - ni - a gio-con - - da, Al - la
co - sa Con ar - mo - ni - a gio-con - - da,

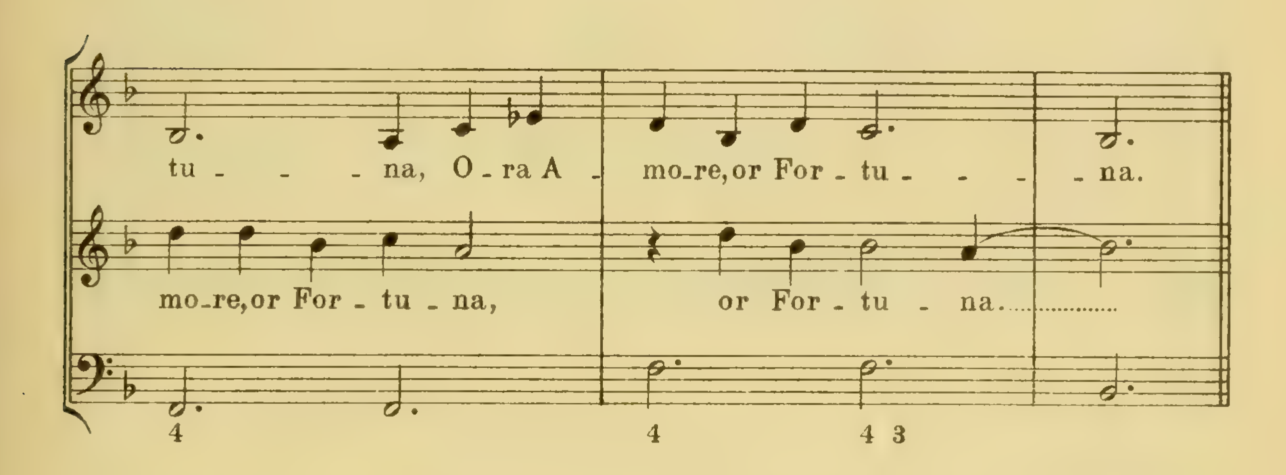

Al_la caccia,al_la cac - - -
Al_la caccia,al_la cac - - - cia, Al_la
Al_la caccia,al_la cac - - cia,al - la cac - cia, Al_la cac - cia
cac - - cia, Al_la caccia,al_la cac - - -
caccia,al_la cac - - - cia, Al_la caccia,al_la
Al_la caccia,al_la cac - - - cia, Al_la caccia,al_la
cia E_co ris - pon_da, E_co ris - pon - da, ris - pon_da.
cac_cia E_co ris - pon_da, E_co ris - pon - da, ris - pon_da.
E_co ris - pon_da, E_co ris - pon - da, ris - pon_da.
cia E_co ris - pon_da,E_co ris - pon - da.
cac_cia E_co ris - pon_da,E_co ris - pon - da.
cac_cia E_co ris - pon_da,E_co ris - pon - da.

VII. Atto seconda.



1) Hier ist ein zweitheiliger Tact interpolirt.
2) Textunterlage unsicher!





IX. Coro di Soldati.

(Um die Hälfte gekürzt.)

All' ar - mi, all'

All'

All' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - - - -

All' ar - mi, all' ar - mi, all'

ar- mi, all' ar- mi, all' ar - - - mi, Suo- ni la trom-ba au -

ar- mi, all' ar- mi, all' ar- mi, all' ar - - mi,

mi, all' ar - - - mi, Suo- ni la trom-ba au -

ar- mi, all' ar- mi, all' ar- mi, all' ar - - mi, Suo- ni la

All' ar- mi, all' ar- mi, all' ar - - mi, all' ar - mi,

etc.

da - - - ce .... in fie - ri car - mi.

Suo- ni la trom-ba au - da - ce in fie - ri car - mi.

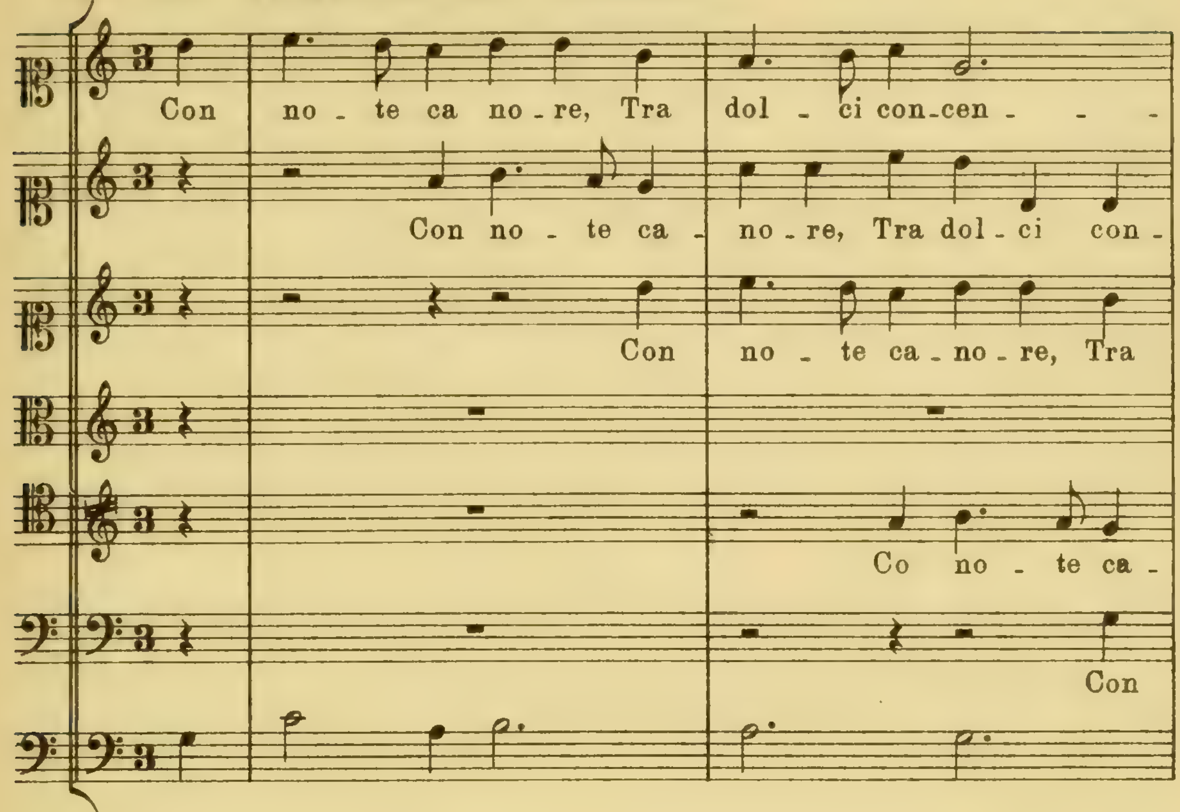
da - - - ce au - da - ce in fie - ri car - mi.

trom-ba au - da - ce, au - da - ce in fie - ri car - mi.

Suo - ni la trom-ba au - da - ce in fie - ri car - mi.



X. Die Gefährten der Armida.

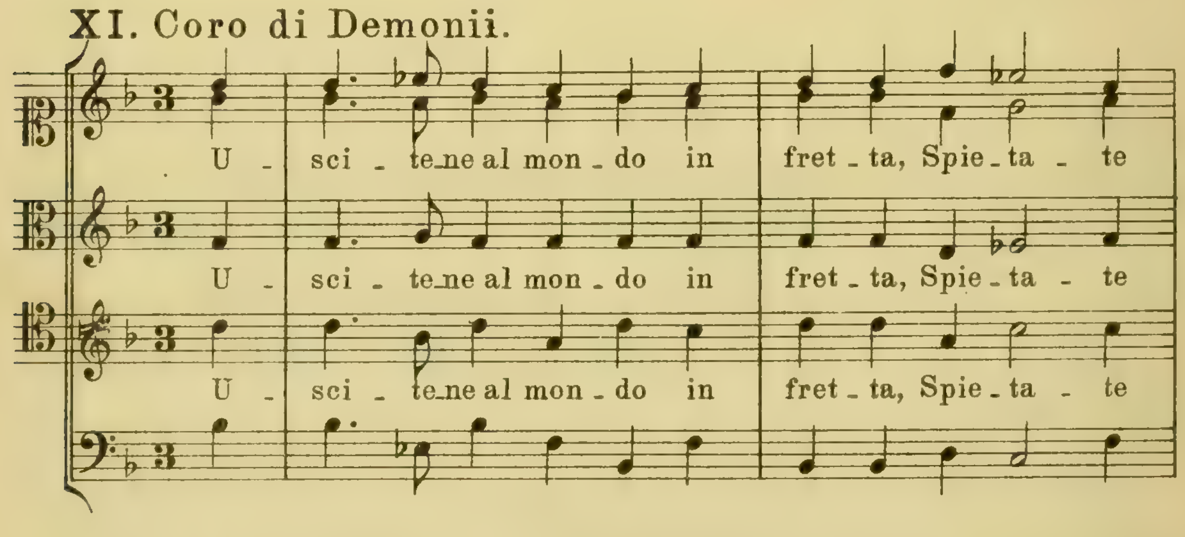


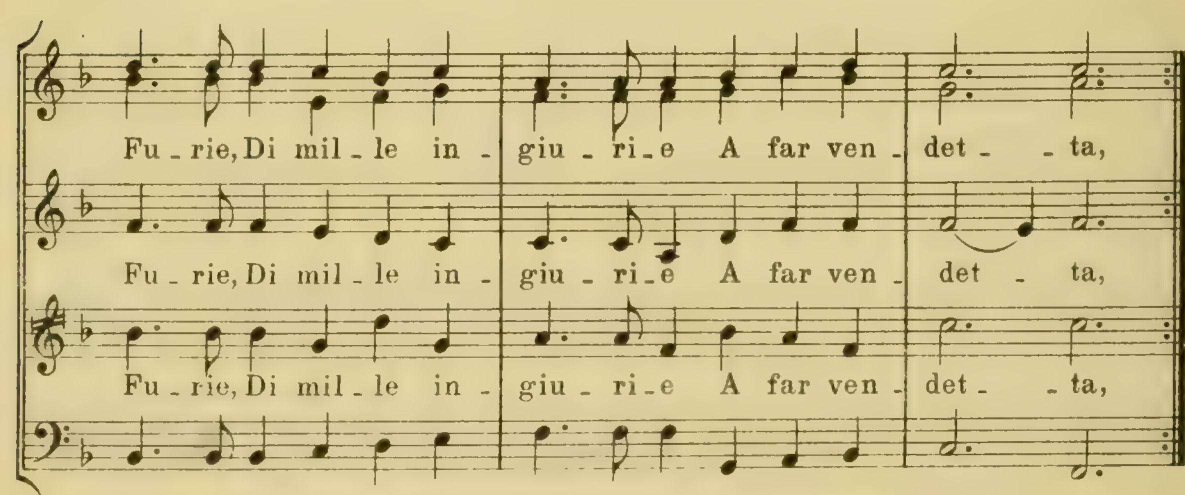
ti, [1]Spie-ghiamo d'A-mo-re Le cu - re pungen-ti, Spie-
cen - - - ti, Spieghia-mo d'A - mo-re Le cu-re
dol - ci con-cen - - - ti, Spieghia-mo d'A-
Con no-te ca - no-re Tra dol-ci con - cen - ti, Spieghiamo d'A-
no-re Tra dol - ci con - cen - - - ti, Spie-
no - te ca-no-re Tra dol - ci con-cen-ti, Spie-ghiamo d A-mo-re Le

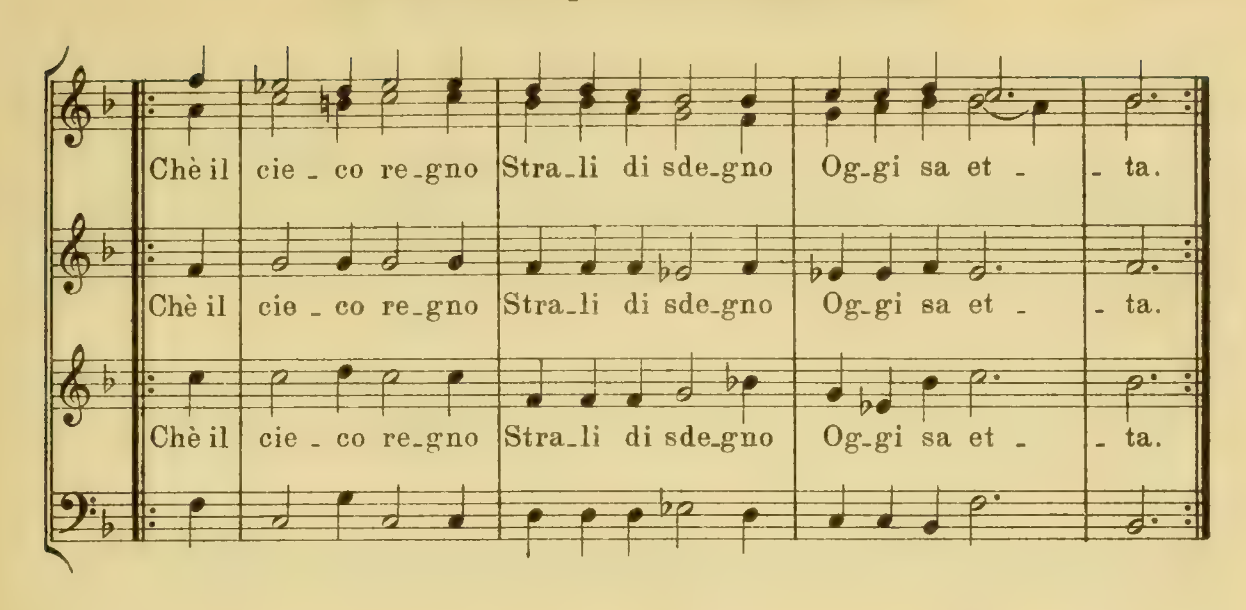
1) Original: spie-ghiah-co.

ghia_mo d'A - mo_re, d'A_mo - re Le cu_re pungen - ti.
pun_gen - ti,Spie_ghia_mo d'A_mo_re Le cu - re pungen - ti......
mo_re, le cu - re pun - gen_ti, d'A_mo_re Le cu_re pun_gen - ti.
mo_re, le cu - - - re, Le cu_re pungen - ti.
ghia - mo d'A_mo - - - re, d'A_mo_re Le cu_re pungen - ti.
cu_re pungen - - - ti, d'A_mo_re Le cu_re pungen - ti.
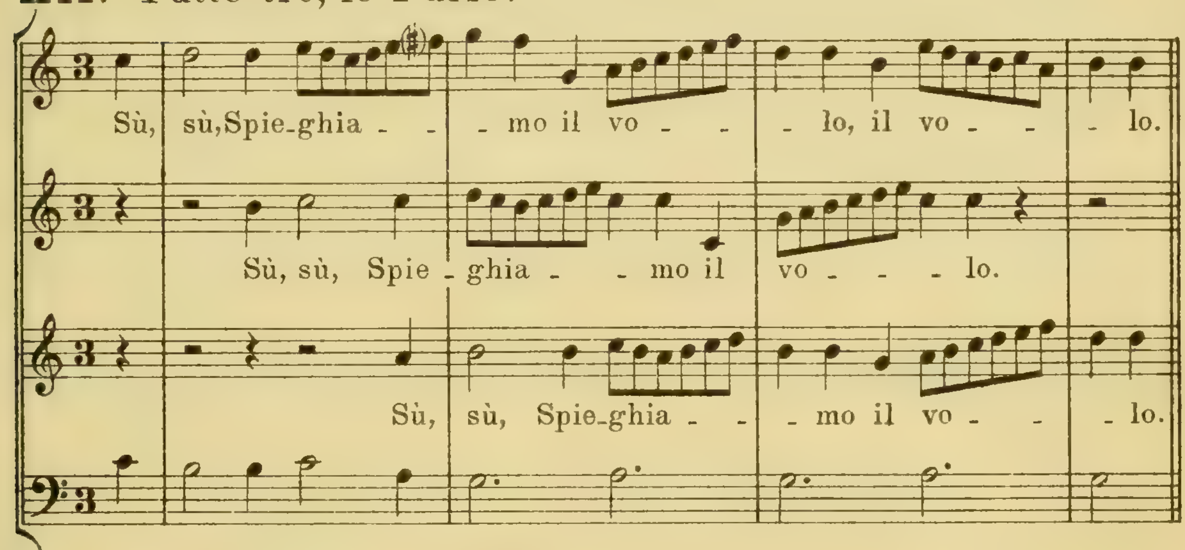
XI. Coro di Demonii.
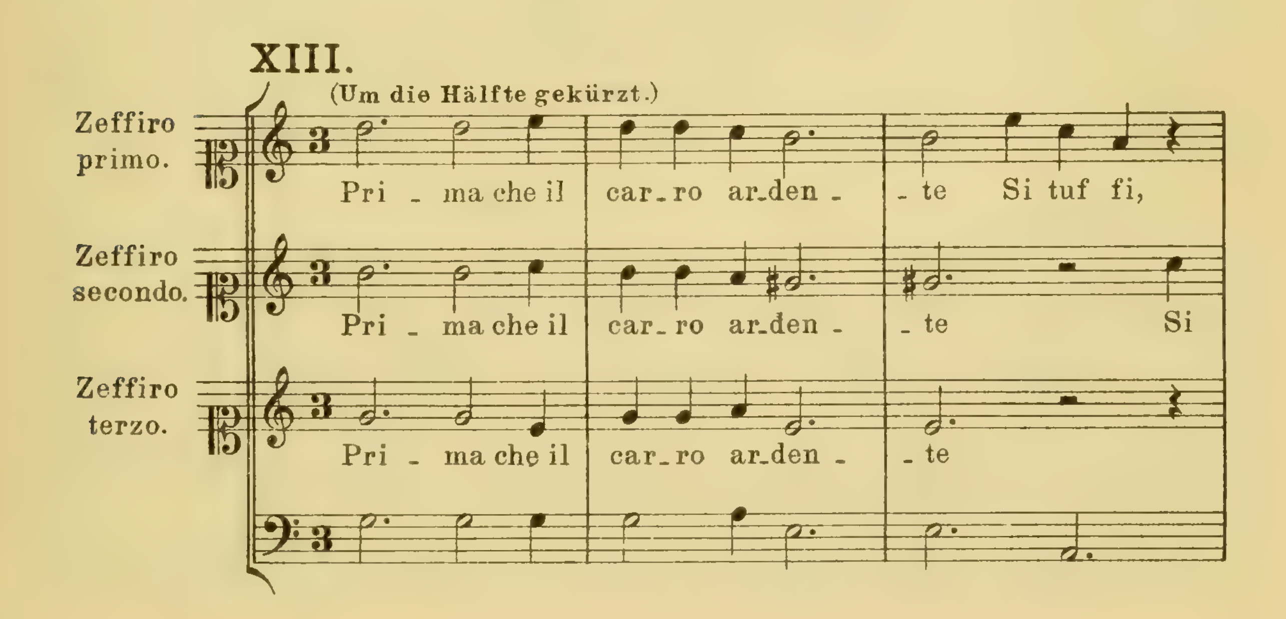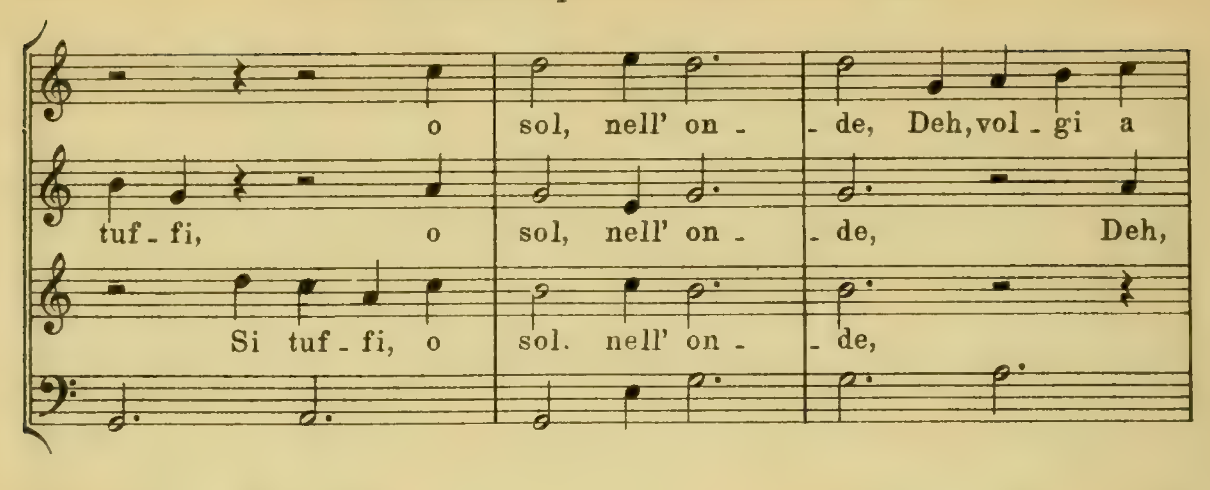






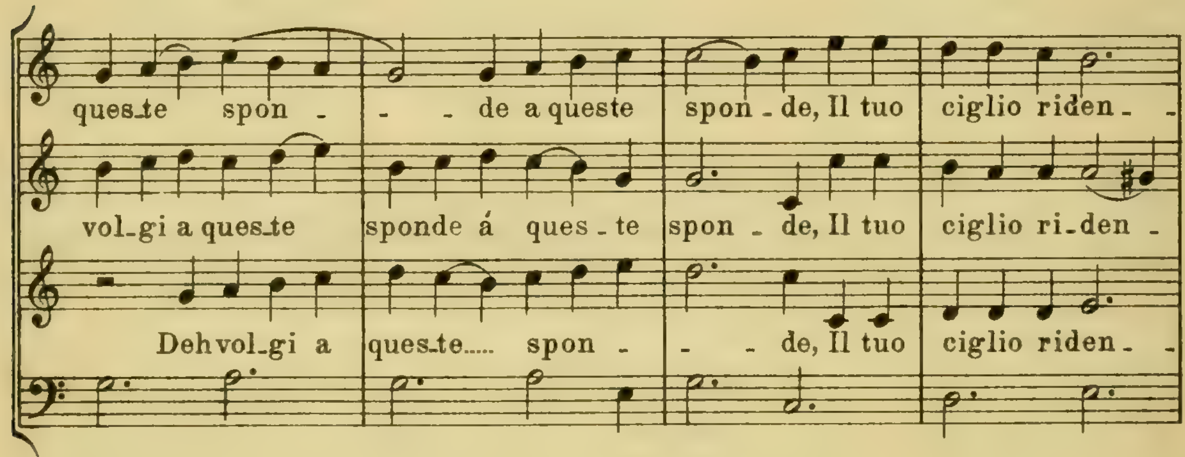
XII. Tutte tre, le Furie.
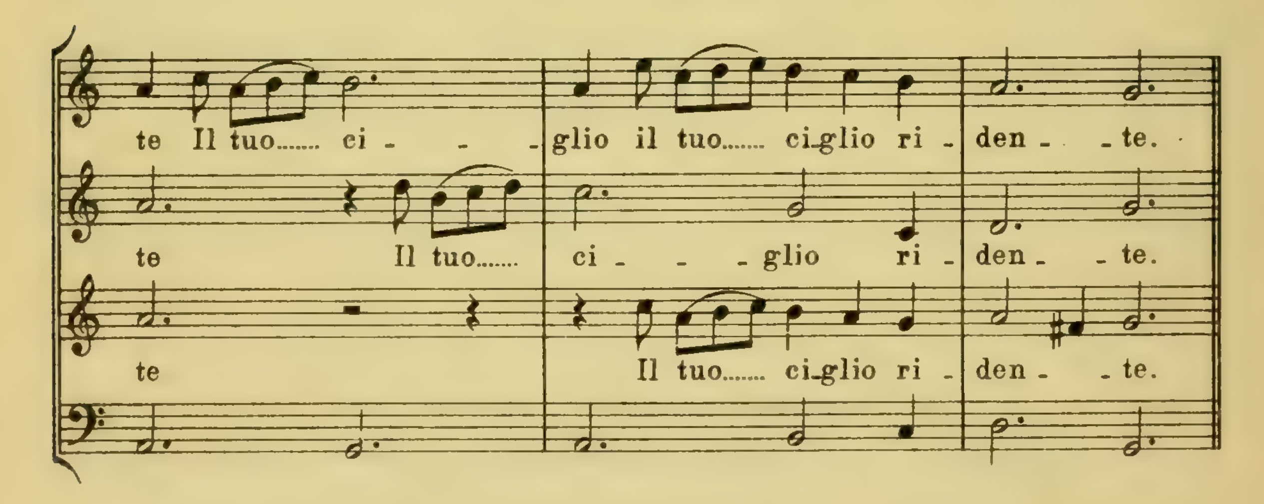


XIII.

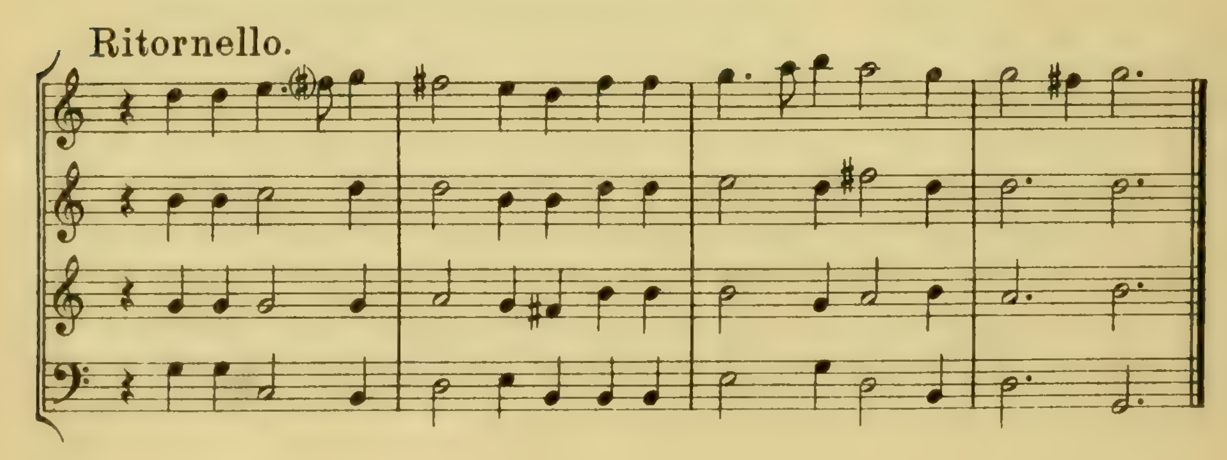



o sol, nell' on - - de, Deh, vol - gi a
tuf - fi, o sol, nell' on - - de, Deh,
Si tuf - fi, o sol. nell' on - - de,


ques_te spon - - - de a queste spon - de, Il tuo ciglio riden - -
vol_gi a ques_te sponde á ques - te spon - de, Il tuo ciglio ri_den -
Deh vol_gi a ques_te..... spon - - - de, Il tuo ciglio riden - -

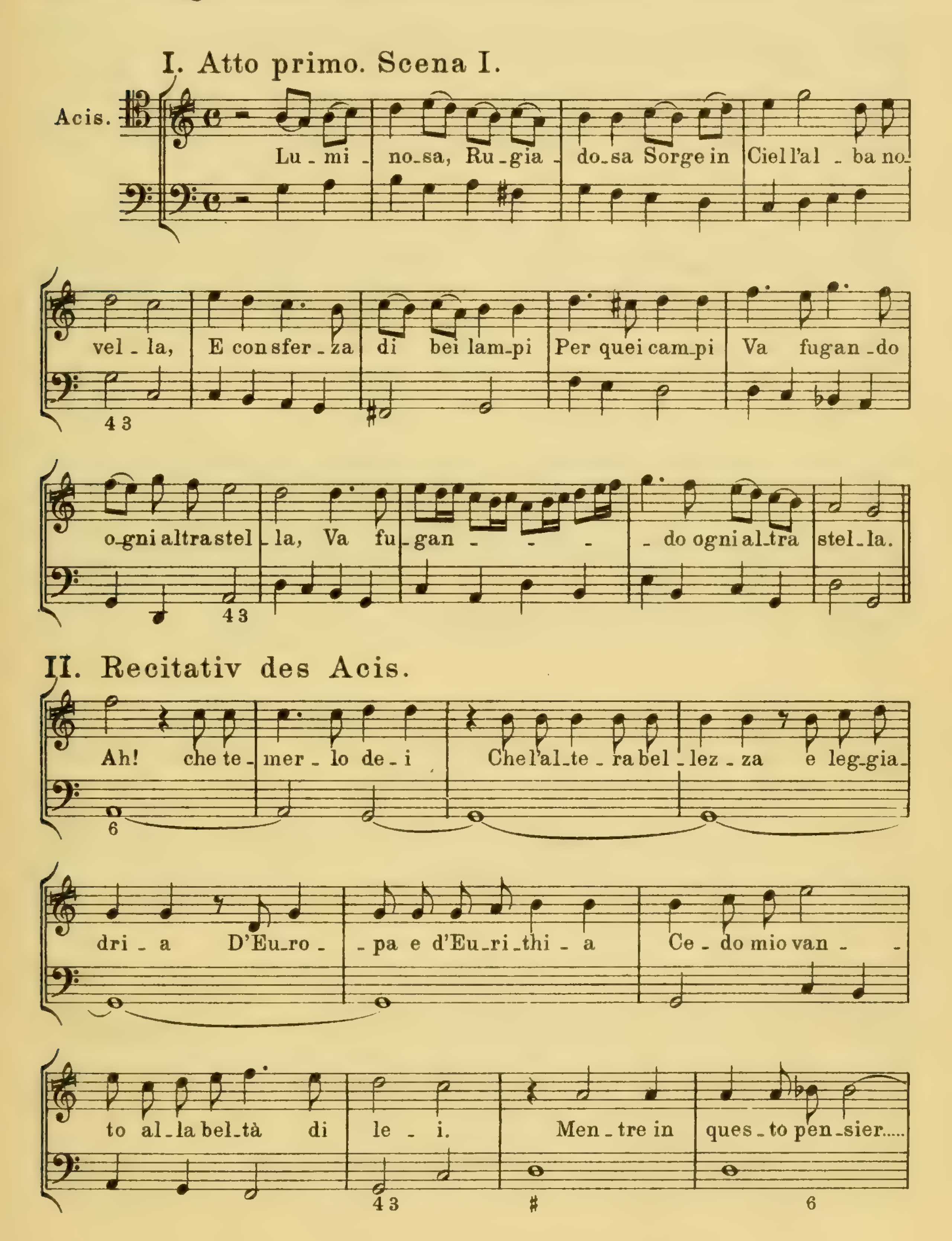

te Il tuo....... ci - - - glio il tuo....... ci_glio ri - den - - te.
te Il tuo....... ci - - - glio ri - den - - te.
te Il tuo....... ci_glio ri - den - - te.
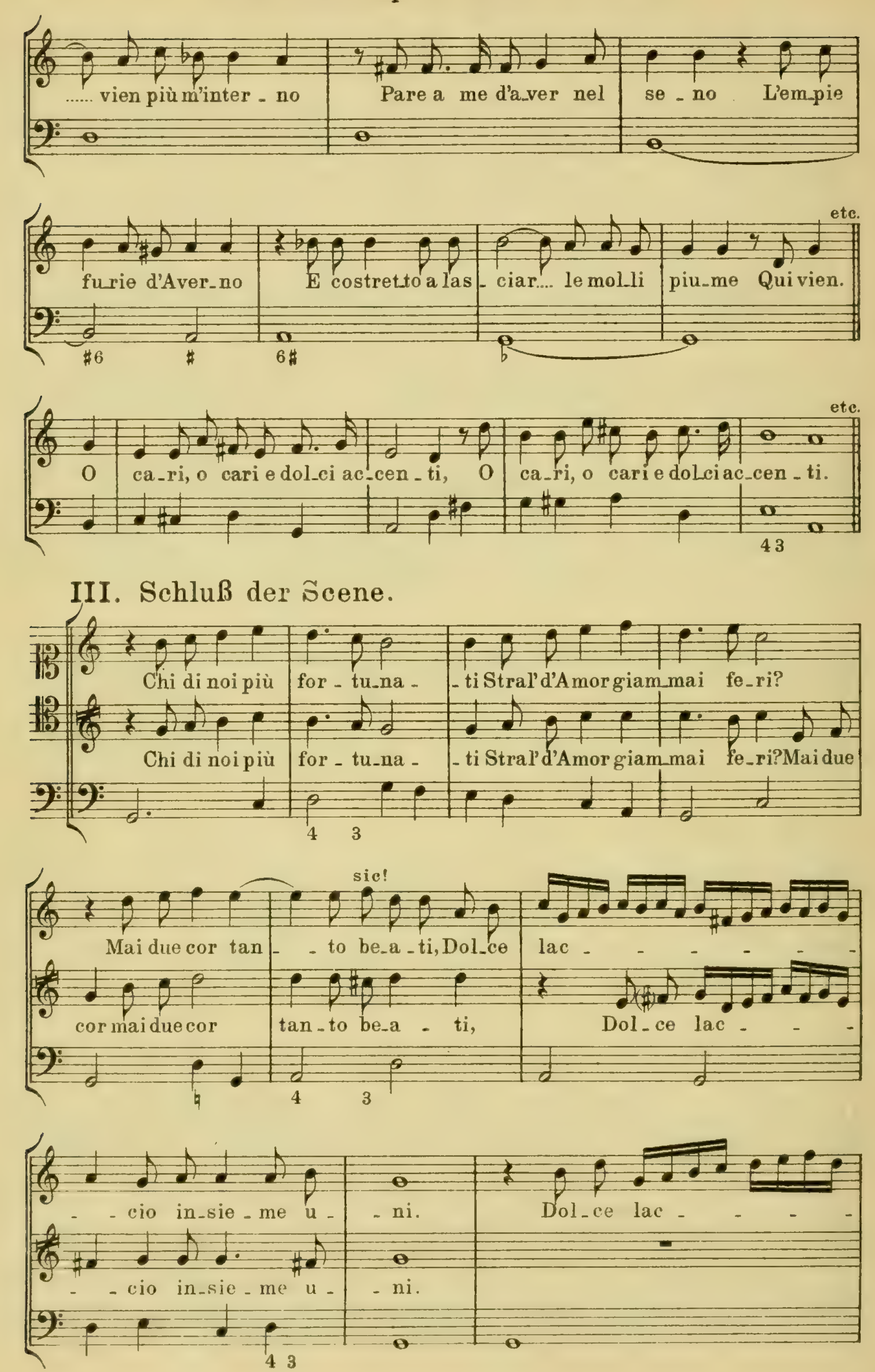
Ritornello.

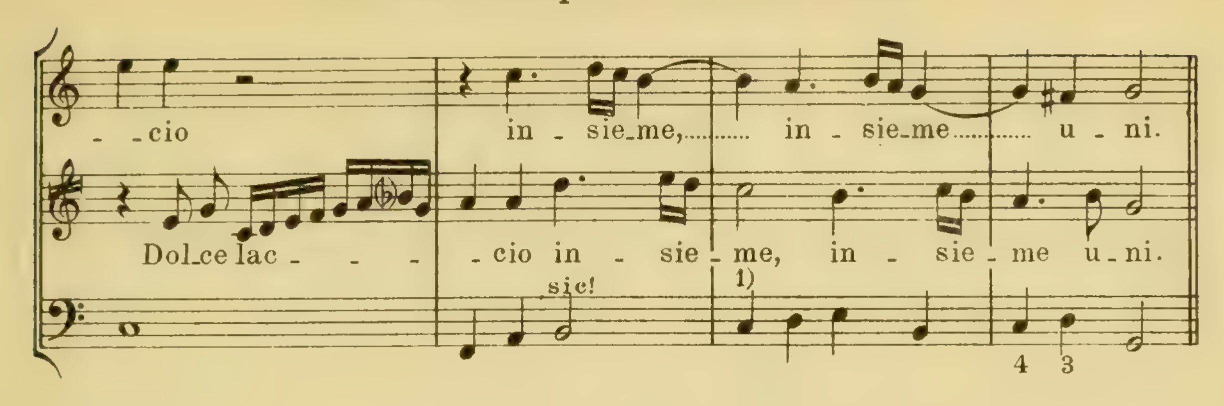


I. Vittori Loreto,
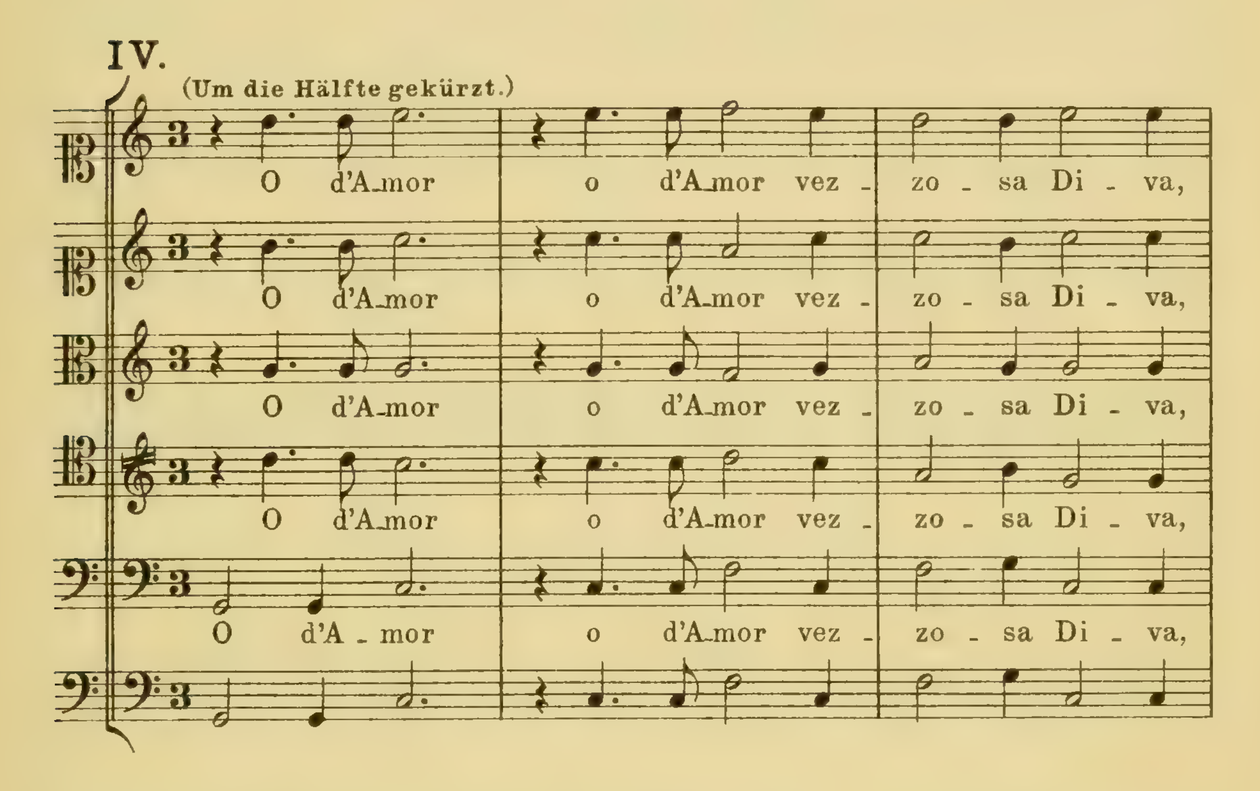
La Galatea. Dramma del Cav. Loreto Vittori da Spoleti dal medesimo posta in musica e dedicata all Em^mo e Rev^mo Sig^r Card. Antonio Barberino. In Roma .... 1639.

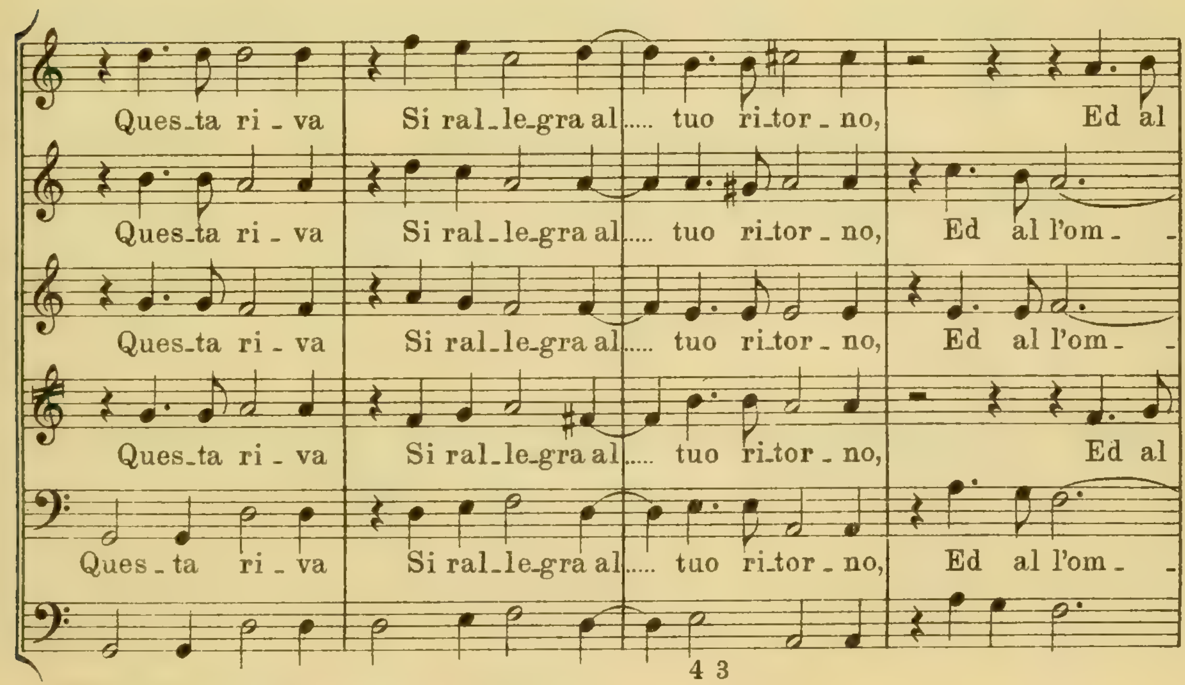



...... vien più m'inter - no Pare a me d'a-ver nel se - no L'em-pie
#6 # 6#
fu-rie d'Aver-no E costret-to a las - ciar.... le mol-li piu-me Qui vien.
etc.
O ca-ri, o cari e dol-ci ac-cen - ti, O ca-ri, o cari e dol-ci ac-cen - ti.
43
etc.
III. Schluß der Scene.
Chi di noi più for - tu-na - - ti Stral' d'Amor giam-mai fe-ri?
Chi di noi più for - tu-na - - ti Stral' d'Amor giam-mai fe-ri? Mai due
4 3
sic!
Mai due cor tan - - to be-a - ti, Dol-ce lac - - - - - -
cor mai due cor tan - to be-a - ti, Dol - ce lac - - -
4 3
- - cio in-sie - me u - - ni. Dol - ce lac - - - -
- - cio in-sie - me u - - ni.
4 3



IV.





1) Vielleicht *h* in *g*, *c* in *a* zu verbeßern.

l'om-bra più gra-di-ta, Già l'in-vi-ta A pas-sar un sì bel

-bra più gra-di-ta, Già l'in-vi-ta A pas-sar un sì bel

-bra più gra-di-ta, Già l'in-vi-ta A pas-sar un sì bel

l'om-bra più gra-di-ta, Già l'in-vi-ta A pas-sar un sì bel

-bra più gra-di-ta, Già l'in-vi-ta A pas-sar un sì bel

4 3

gior-no Ed al l'om- - -bra......... più gra-di-ta,
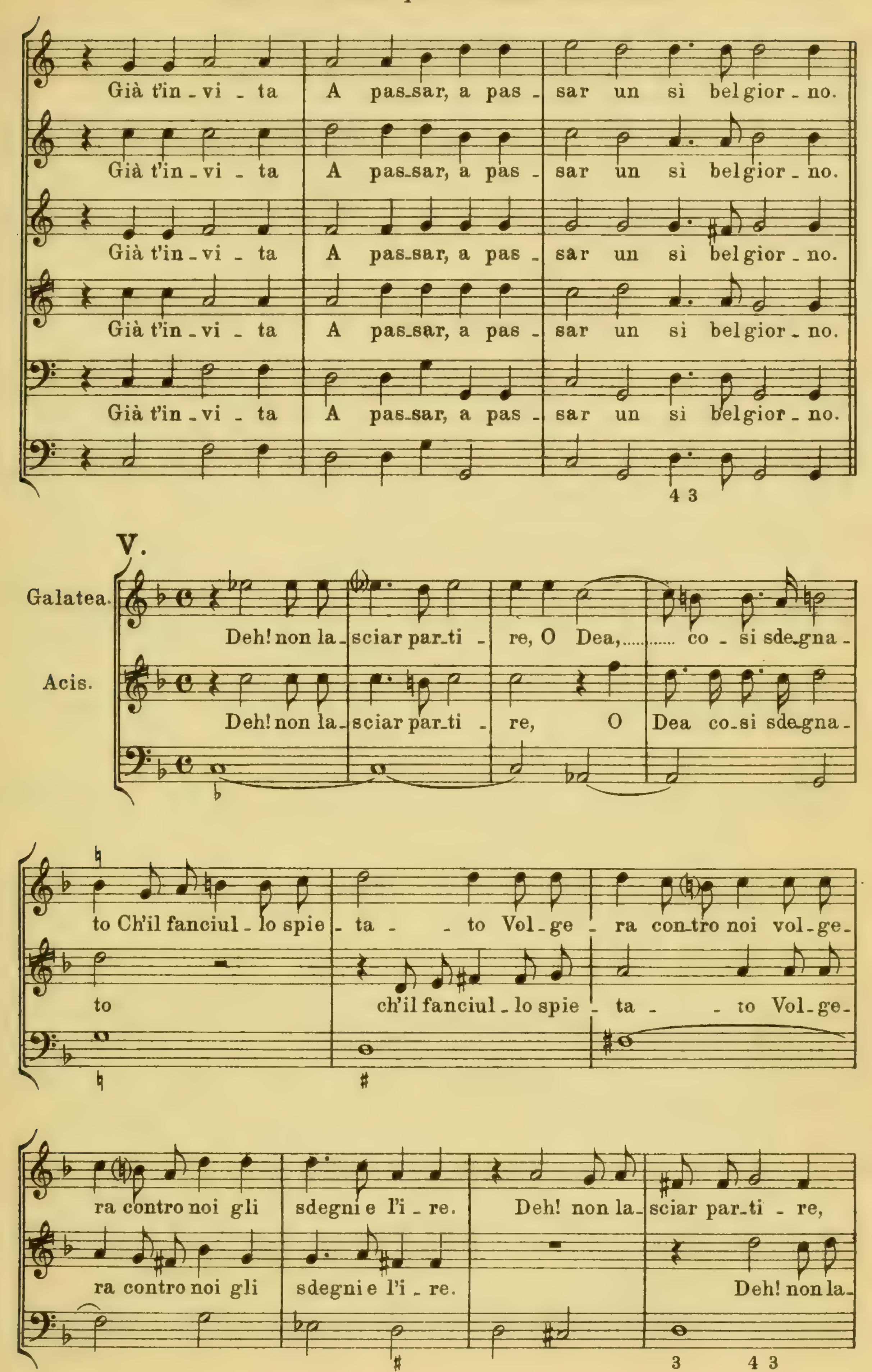
gior-no Ed al l'om-bra........ più gra-di-ta,
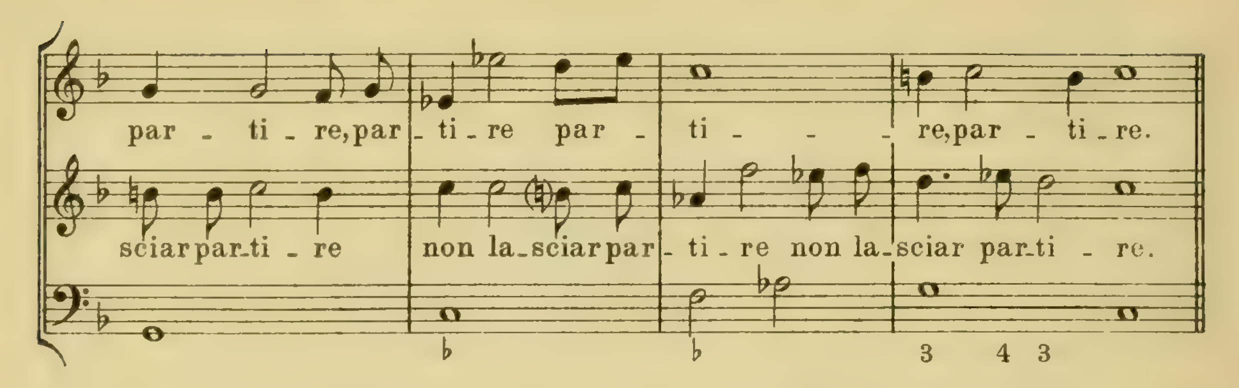
gior-no Ed al l'om- - -bra......... più gra-di-ta,

gior-no Ed al l'om-bra........ più gra-di-ta,

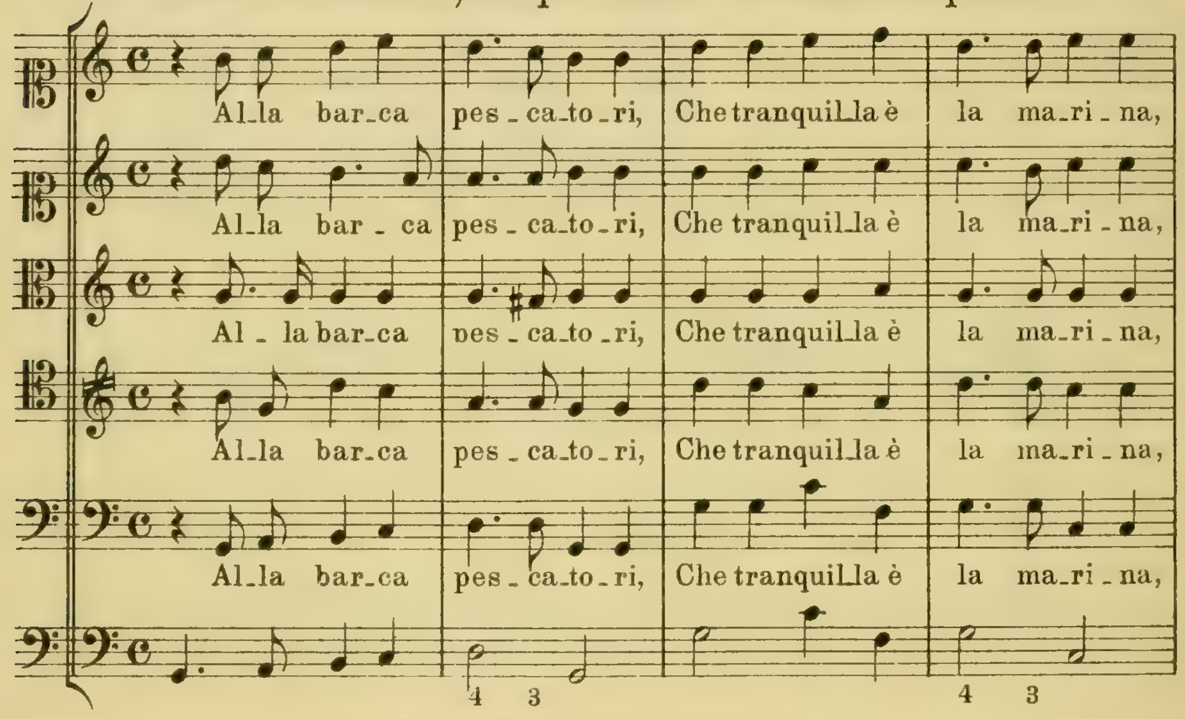
gior-no Ed al l'om-bra........ più gra-di-ta,

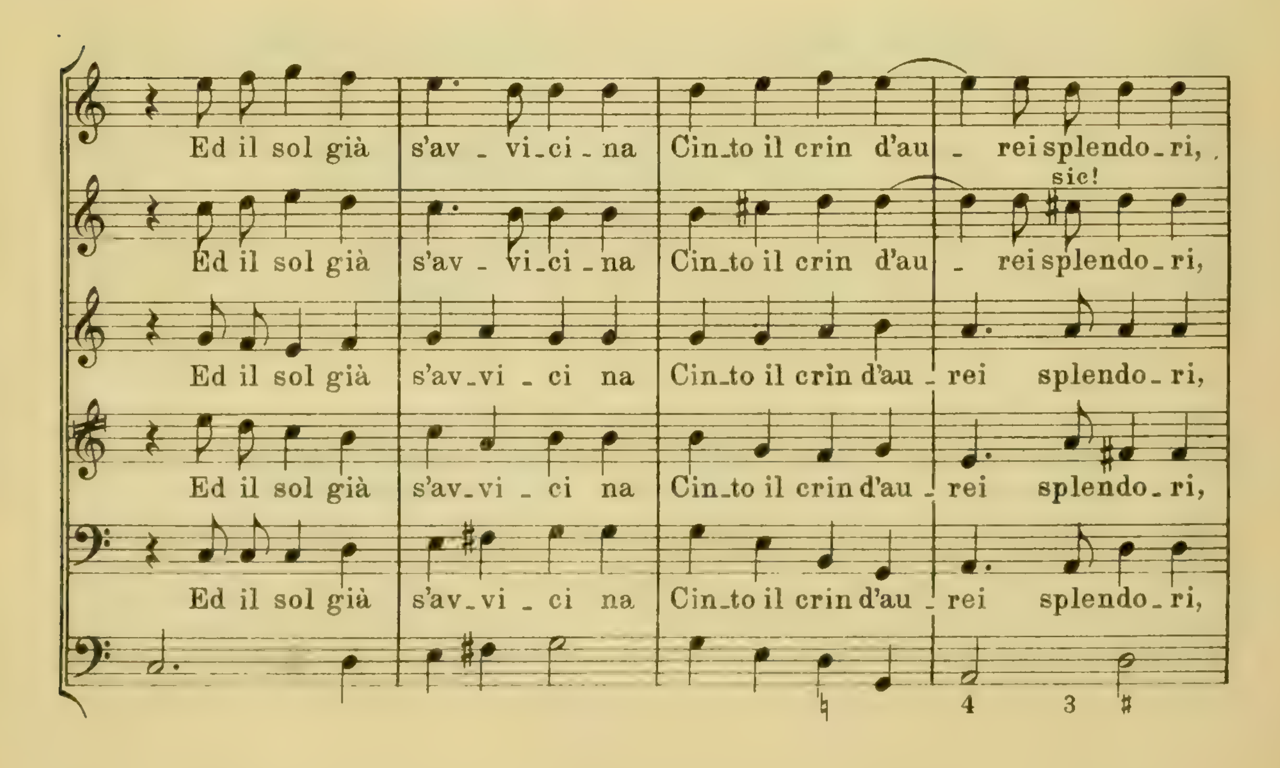
7 6
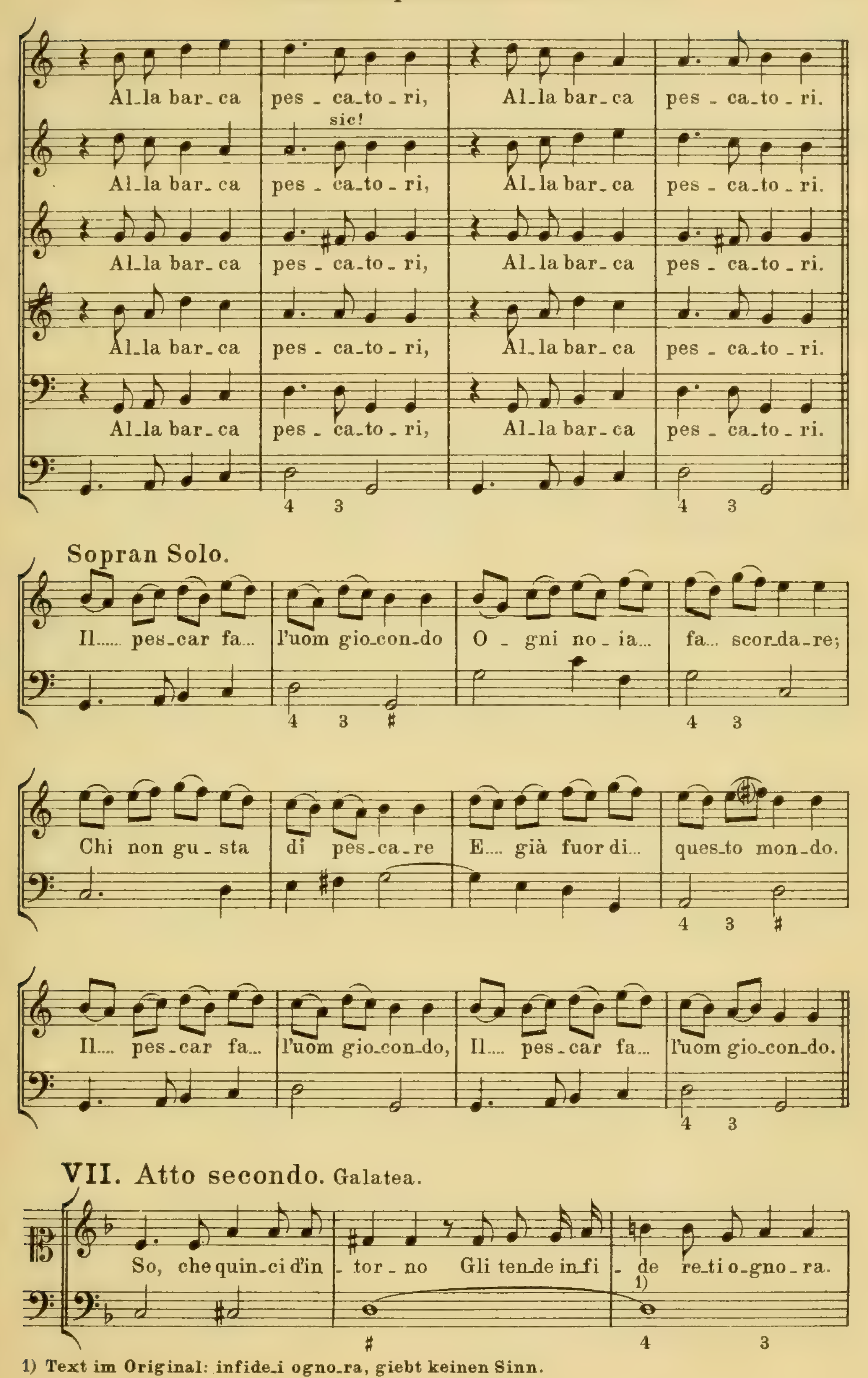

Già t'in - vi - ta A pas-sar, a pas - sar un sì bel gior - no.
Già t'in - vi - ta A pas-sar, a pas - sar un sì bel gior - no.
Già t'in - vi - ta A pas-sar, a pas - sar un sì bel gior - no.
Già t'in - vi - ta A pas-sar, a pas - sar un sì bel gior - no.
Già t'in - vi - ta A pas-sar, a pas - sar un sì bel gior - no.
4 3
V.
Galatea.
Deh! non la - sciar par-ti - re, O Dea,...... co - sì sde-gna -
Acis.
Deh! non la - sciar par-ti - re, O Dea co-sì sde-gna -
to Ch'il fanciul - lo spie - ta - - to Vol-ge - ra con-tro noi vol-ge-
to ch'il fanciul - lo spie - ta - - to Vol-ge-
ra contro noi gli sdegni e l'i - re. Deh! non la- sciar par-ti - re,
ra contro noi gli sdegni e l'i - re. Deh! non la-
3 4 3
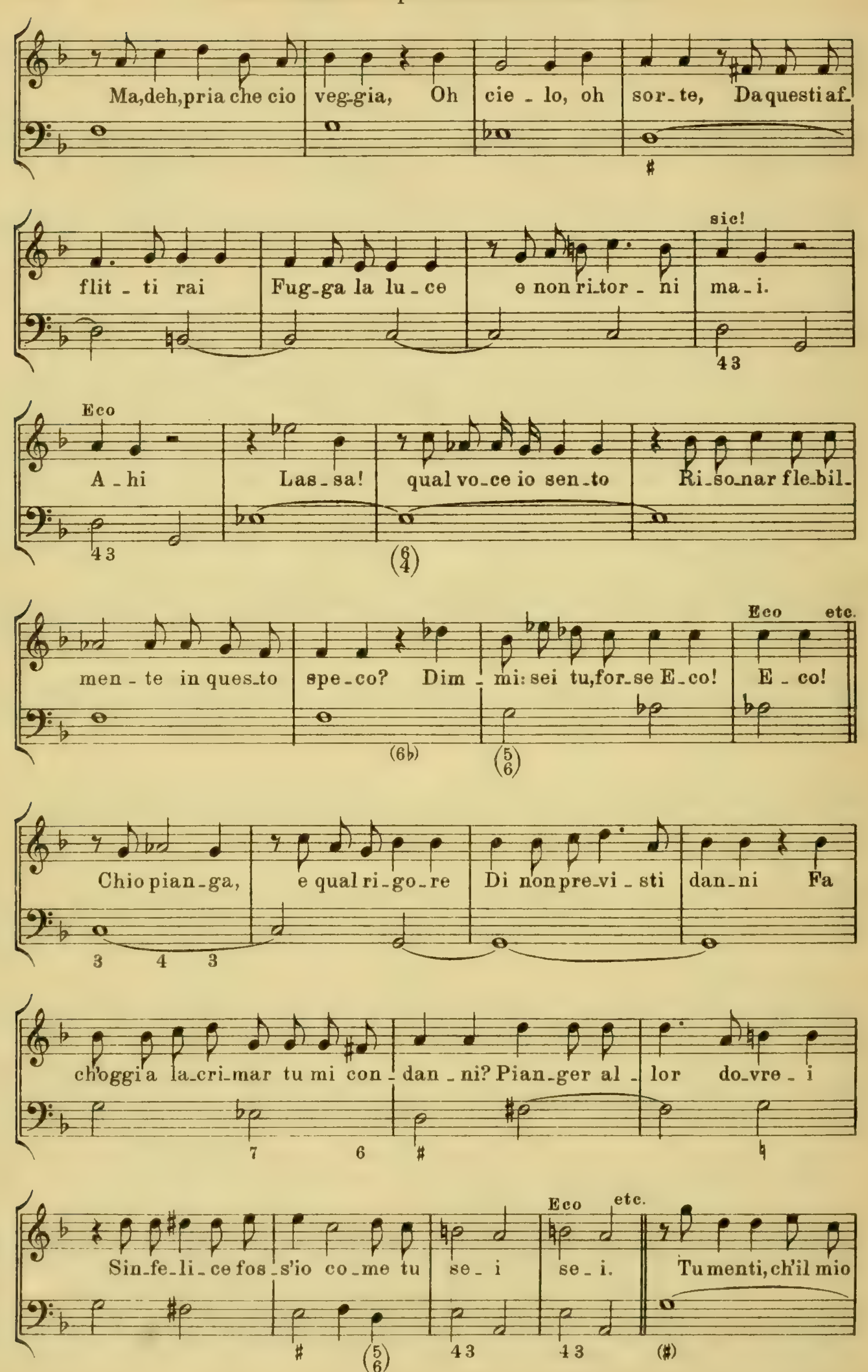


VI. Coro de'Pastori, che per Mare invitano alla pesca.

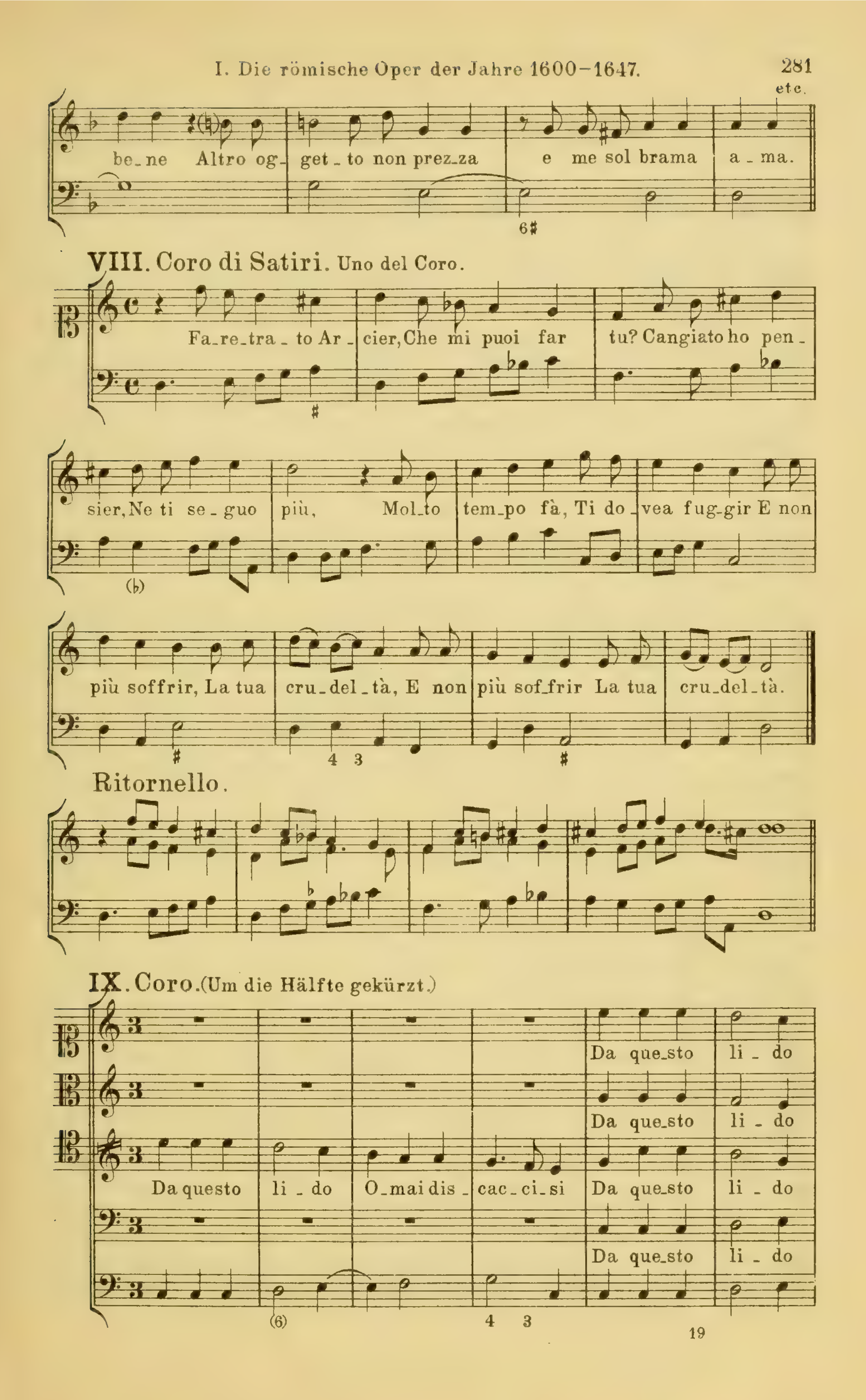


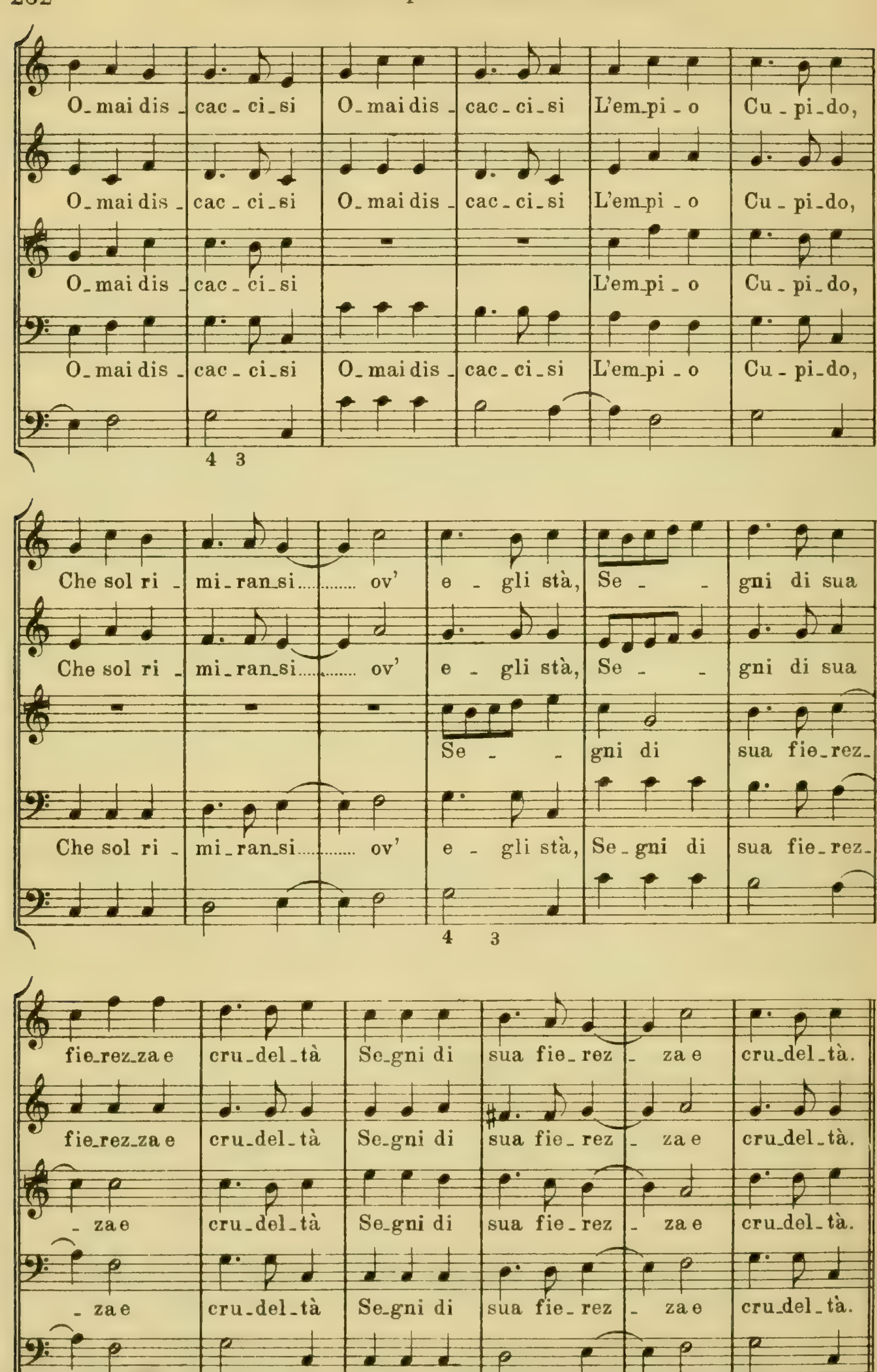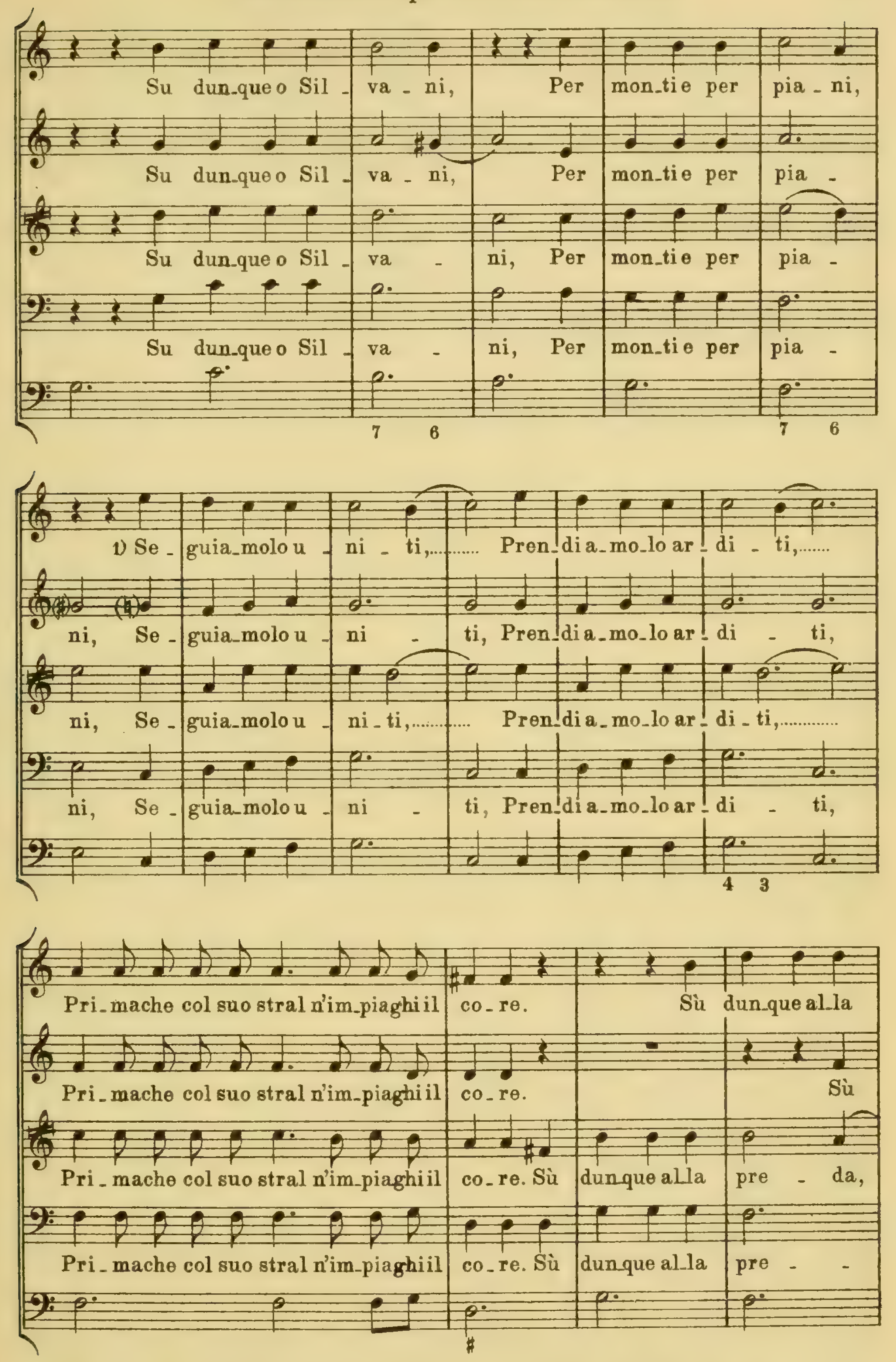




1) Text im Original: infide_i ogno_ra, giebt keinen Sinn.

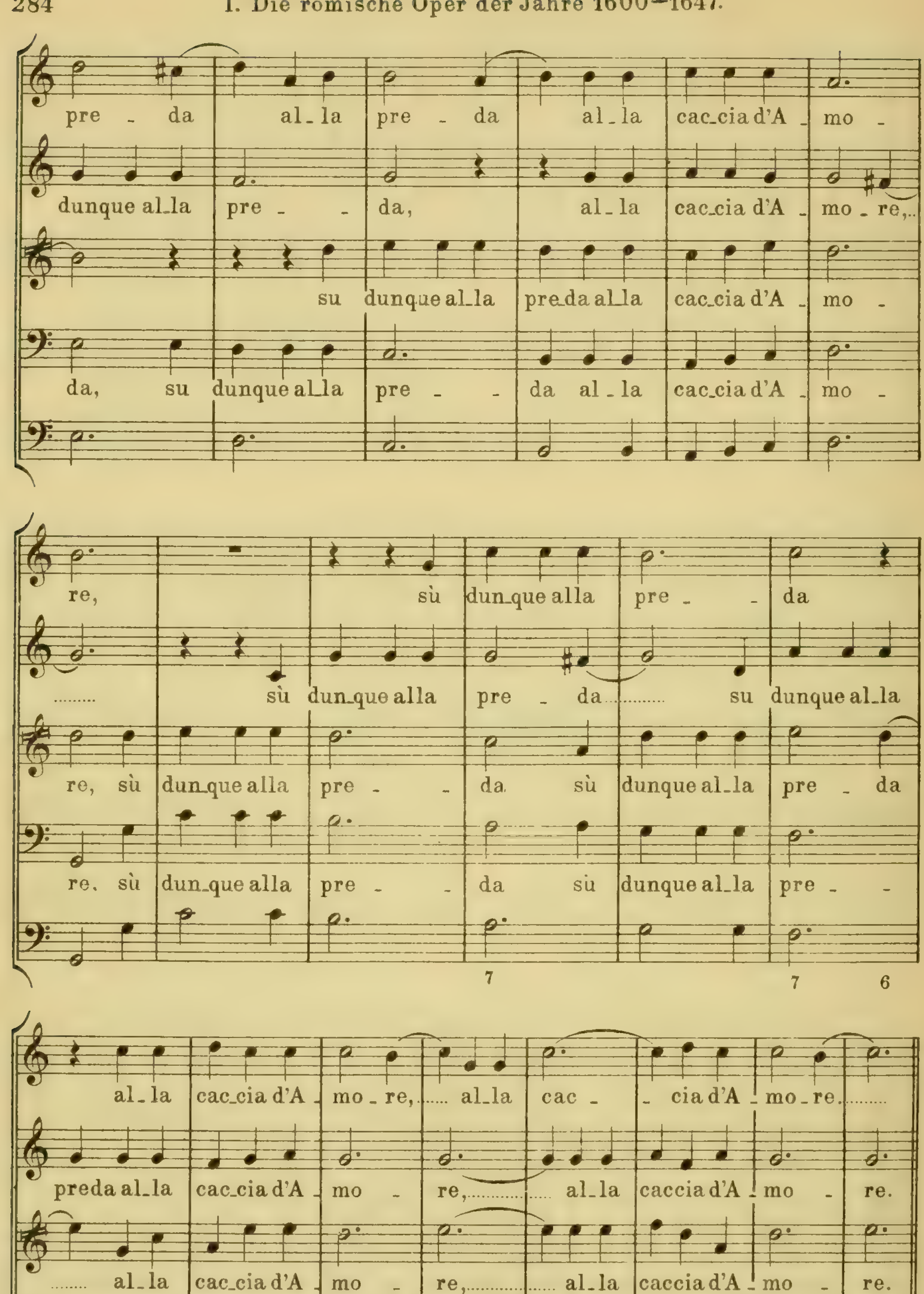

Ma, deh, pria che cio veg-gia, Oh cie-lo, oh sor-te, Da questi af-
flit-ti rai Fug-ga la lu-ce e non ri-tor-ni ma-i.
sic!
Eco
A-hi Las-sa! qual vo-ce io sen-to Ri-so-nar fle-bil-
men-te in ques-to spe-co? Dim-mi: sei tu, for-se E-co! E-co!
Eco etc.
Ch'io pian-ga, e qual ri-go-re Di non pre-vi-sti dan-ni Fa
ch'oggi a la-cri-mar tu mi con-dan-ni? Pian-ger al-lor do-vre-i
Sin-fe-li-ce fos-s'io co-me tu se-i se-i. Tu menti, ch'il mio
Eco etc.


etc.
be_ne Altro og_get_to non prez_za e me sol brama a_ma.
6♯
VIII. Coro di Satiri. Uno del Coro.
Fa_re_tra_to Ar_cier, Che mi puoi far tu? Cangiato ho pen_sier, Ne ti se_guo più, Mol_to tem_po fà, Ti do_vea fug_gir E non più soffrir, La tua cru_del_tà, E non più sof_frir La tua cru_del_tà.
(♭)
4 3
Ritornello.
IX. Coro. (Um die Hälfte gekürzt.)
Da questo li_do O_mai dis_cac_ci_si
Da que_sto li_do
(6)
4 3
19


O_mai dis_ cac_ci_si O_mai dis_ cac_ci_si L'em_pi_o Cu_pi_do,
O_mai dis_ cac_ci_si O_mai dis_ cac_ci_si L'em_pi_o Cu_pi_do,
O_mai dis_ cac_ci_si L'em_pi_o Cu_pi_do,
O_mai dis_ cac_ci_si O_mai dis_ cac_ci_si L'em_pi_o Cu_pi_do,
4 3
Che sol ri_ mi_ran_si ov' e_ gli stà, Se_ gni di sua
Che sol ri_ mi_ran_si ov' e_ gli stà, Se_ gni di sua
Se_ gni di sua fie_rez_
Che sol ri_ mi_ran_si ov' e_ gli stà, Se_gni di sua fie_rez_
4 3
fie_rez_za e cru_del_tà Se_gni di sua fie_rez_za e cru_del_tà.
fie_rez_za e cru_del_tà Se_gni di sua fie_rez_za e cru_del_tà.
_za e cru_del_tà Se_gni di sua fie_rez_za e cru_del_tà.
_za e cru_del_tà Se_gni di sua fie_rez_za e cru_del_tà.
4 3
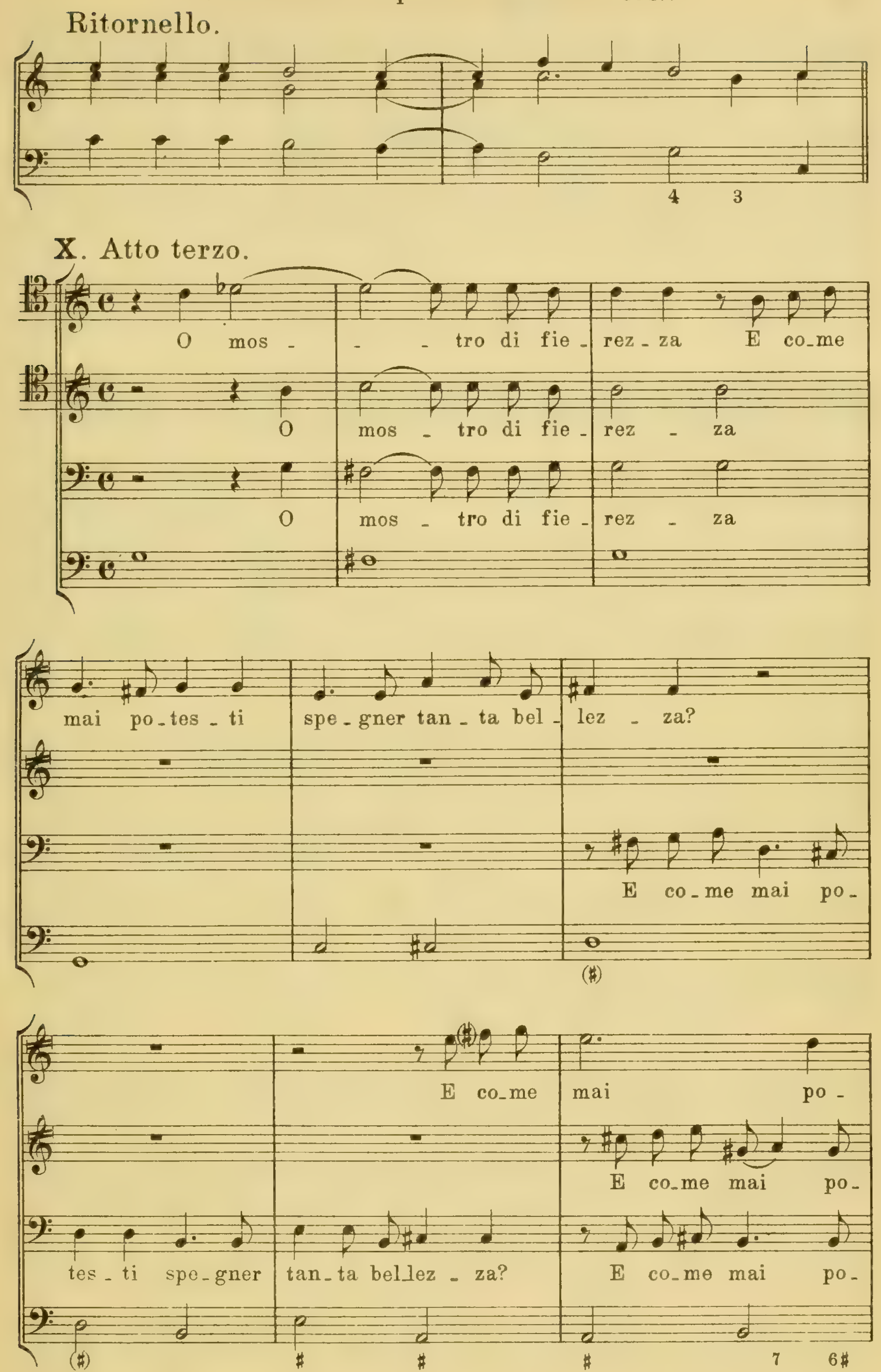


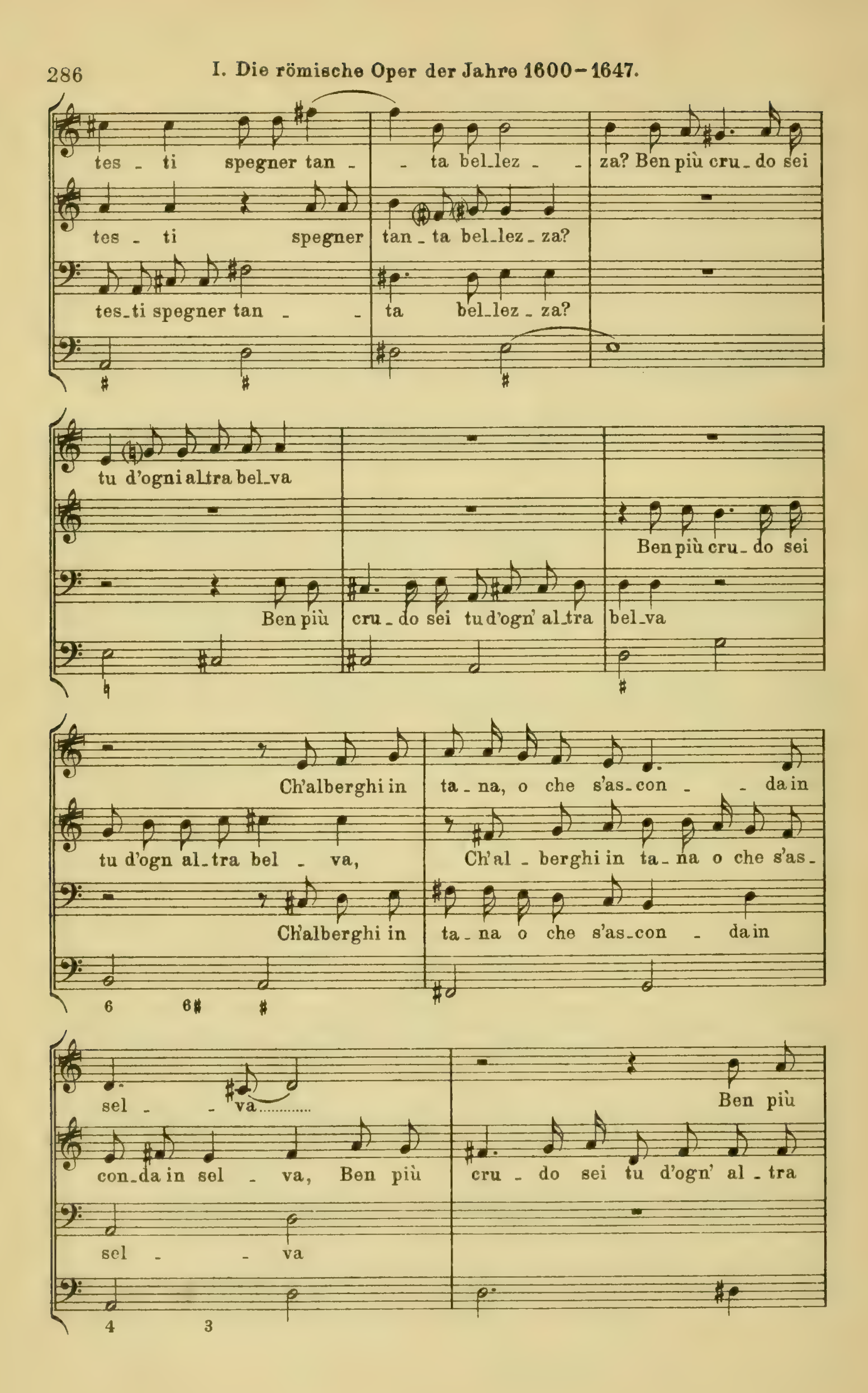
1) Der Text ist offenbar verdruckt: Se nia molo soll wohl heißen: Seguiamolo = folgen wir ihm.
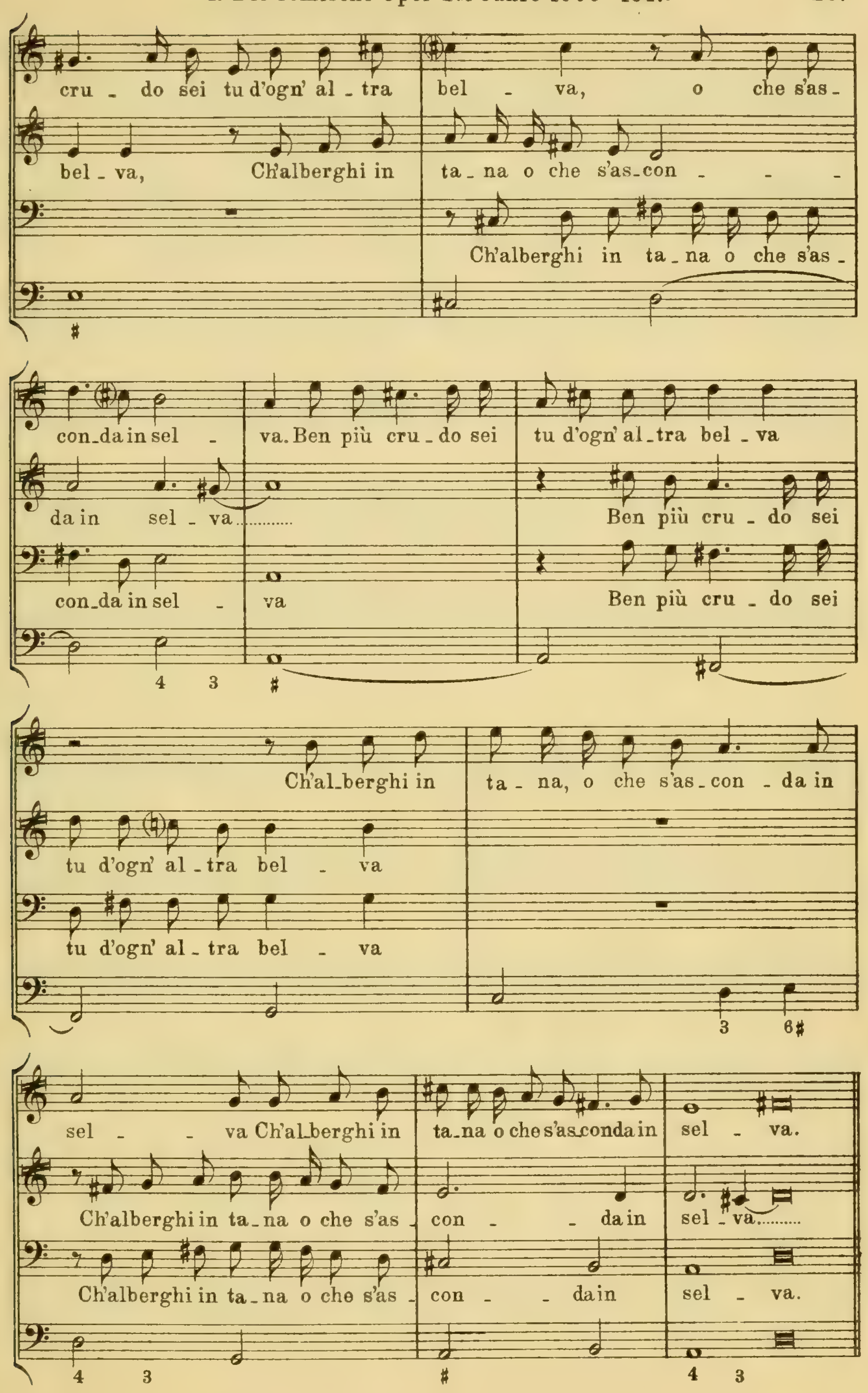

pre - da al - la pre - da al - la cac-cia d'A - mo -
dunque al-la pre - - da, al - la cac-cia d'A - mo - re,..
su dunque al-la pre-da al-la cac-cia d'A - mo -
da, su dunque al-la pre - - da al - la cac-cia d'A - mo -
re, sù dun-que alla pre - - da
.... sù dun-que alla pre - da......... su dunque al-la
re, sù dun-que alla pre - - da sù dunque al-la pre - da
re. sù dun-que alla pre - - da sù dunque al-la pre - -
7 7 6
al - la cac-cia d'A - mo - re,...... al - la cac - - cia d'A - mo - re.........
preda al-la cac-cia d'A - mo - re,............. al - la caccia d'A - mo - re.
.... al-la cac-cia d'A - mo - re,............. al-la caccia d'A - mo - re.
da, al-la cac-cia d'A - mo - re,............. al-la caccia d'A - mo - re.
4 3

Ritornello.

X. Atto terzo.




tes - ti spegner tan - - ta bel_lez - - za? Ben più cru - do sei
tes - ti spegner tan - ta bel_lez - za?
tes_ti spegner tan - - ta bel_lez - za?
tu d'ogni altra bel_va
Ben più cru - do sei
Ben più cru - do sei tu d'ogn' al_tra bel_va
Ch'alberghi in ta - na, o che s'as_con - - da in
tu d'ogn al_tra bel - va, Ch'al - berghi in ta - na o che s'as -
Ch'alberghi in ta - na o che s'as_con - da in
sel - - va
Ben più
con_da in sel - va, Ben più cru - do sei tu d'ogn' al - tra
sel - - va


cru - do sei tu d'ogn' al - tra
bel - va, o che s'as -
bel - va, Ch'alberghi in
ta - na o che s'as-con - - -
Ch'alberghi in ta - na o che s'as -
con-da in sel -
va. Ben più cru - do sei
tu d'ogn' al - tra bel - va
da in sel - va
Ben più cru - do sei
con-da in sel -
va
Ben più cru - do sei
Ch'al-berghi in
ta - na, o che s'as-con - da in
tu d'ogn' al - tra bel - va
tu d'ogn' al - tra bel - va
sel - - va Ch'al-berghi in
ta-na o che s'as-conda in
sel - va.
Ch'alberghi in ta - na o che s'as -
con - - da in
sel - va
Ch'alberghi in ta - na o che s'as -
con - - da in
sel - va.

Lagri_miam, sos_pi_riam, com_pag_ni fi_di,

Sos_pi_riam, com_pag_ni fi_di,

Lagri_

Lagri_

♯ 4 ♯

La mor_te a_cer_ba e

La mor_te a_cer_ba e

miam, sospi_riam, compag_ni fi_di, La morte a_

sospi_riam, compag_ni fi_di, La morte a_cer_ba e

miam, sospi_riam, compag_ni fi_di, La mor_te a_cer_ba e

4 ♯

du - ra,

du - ra,

cer_ba e du_ra,

du - ra, Ch'il Sol di ques_ti li - di, Il pregio di bel_lez_za og -

du - ra, Ch'il Sol di ques_ti li - di, Il pregio di bel_

6 6 6

Ch'il Sol di ques_ti li - di, Il

Ch'il Sol di ques_ti

- - gi ne fu - - ra.

lez_za og_gi ne fu - ra.

4 3 6 6

pregio di bellez_za, og - gi ne fu - ra.

li_di Il pregio di bel - lezza, og_gi ne fu - ra. Il

Ch'il Sol di ques_ti li - di Il

Ch'il Sol di ques_ti[1)]

Ch'il Sol di ques - ti

6 6 6 6

Il pregio di bel - lez_za og - gi ne fu - ra.

pregio di bel - lez - za og - gi ne fu - - ra.........

pregio di bel_lez - za og - - gi ne fu - ra.

li - di Il pregio di bel - lez_za og - - gi ne fu - ra.

li - di Il pregio di bel - lez_za og - - gi ne fu - ra.

6 6

1) Vielleicht *b b b a* zu lesen.

Pian_ge - te,erbette e fio - ri, pian ge - - te er_bet_te e

Pian_ge - te,erbette e fio - ri, Gli ecclis_sa - -

Pian - ge - te erbet_te e fio_ri Gli ecclis_

Piange - te erbet_te e fio_ri Gli ecclis_

Pian_ge - te erbette e fio - ri Gli ec - clis - sa - -

♯ 6

fio_ri, Gli ecclis_sa - ti splen - do - ri.

ti splen_do - - ri.

sa - - ti splen_do - - ri. E tu,......... ves - ti_ti il

sa - ti splen_do - - ri. E tu,ves - ti_ti il

ti splen_do - - ri.

♭ 4 3 ♮

sen d'os_cu_ro | man_to, | Ter_ra, e mesta accom | pagna il | nos_tro pian_

sen d'os_cu_ro | man_to, | Ter_ra, e mesta accom | pagna il | nos_tro pian_

♯ ♯

E | tu ves _ ti_ti il | sen d'os_cu _ ro man _ to,
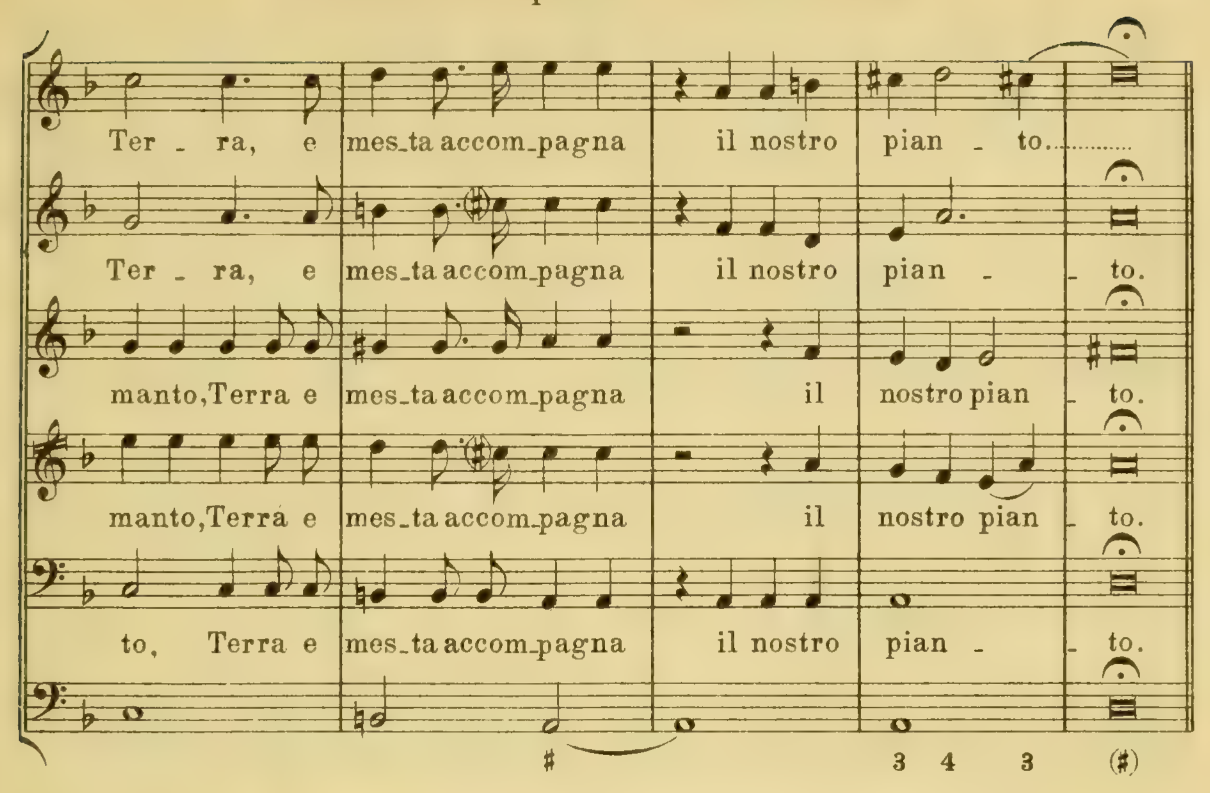
E | tu ves _ ti_ti il | sen d'os_cu _ ro man _ to,

_ _ to, | E tu, | ves _ ti_ti il sen d'os_cu _ ro

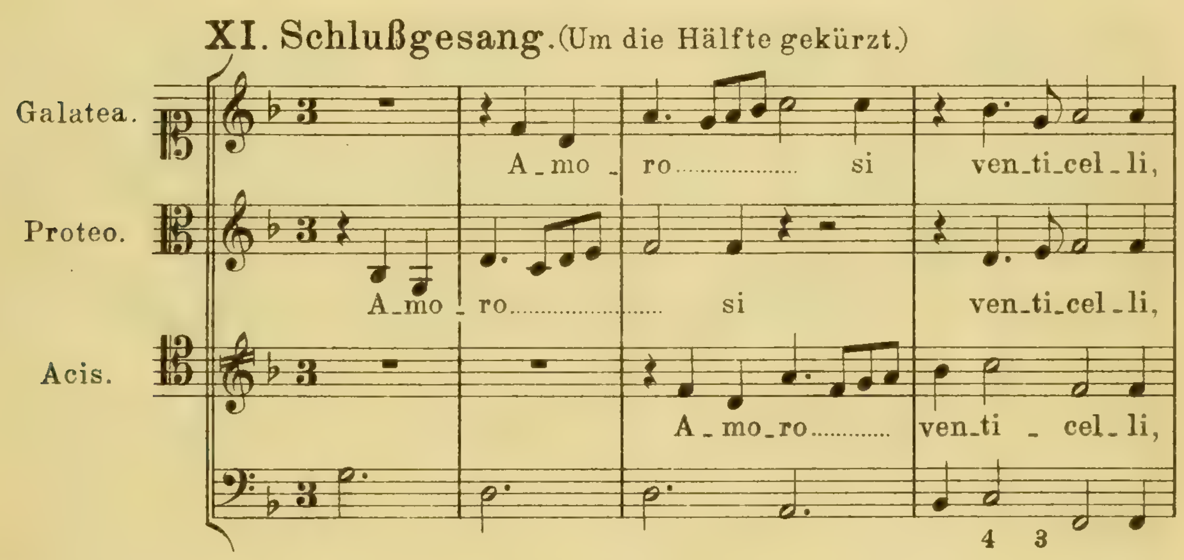
_ _ to, | E tu | ves _ ti_ti il sen d'os_cu _ ro
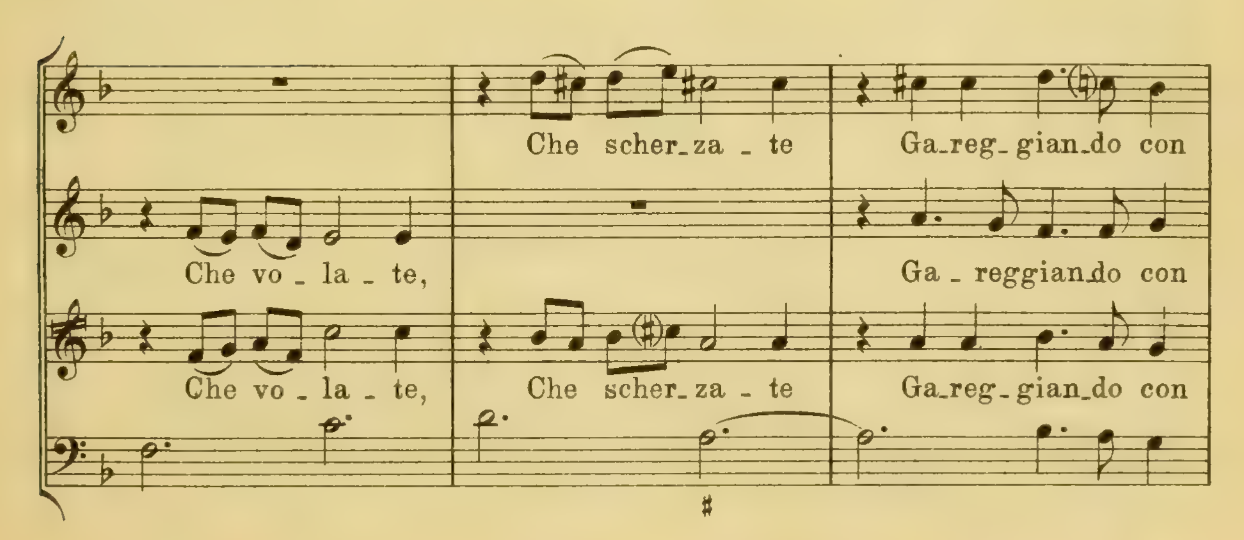
E | tu ves _ ti_ti il | sen d'os_cu _ ro man _ _

4 3 ♯ ♯ ♯ ♮



XI. Schlußgesang. (Um die Hälfte gekürzt.)





gl'augel_li, Che scherza_te Ga_reggiando con
gl'augel - li, Che vo - la - te, Gareg_giando con
gl'augel - li, Che vo - la - te, Che scherza - te Gareg_giando con
4 3

gl'augel - li, Deh! la_scia - te il pra - to a - me -
gl'augel _ li. Deh! la - scia_te il pra - to a - me -
gl'augel - li. Deh! la - scia_te il pra - to a - me -
4 3 6 7 6

no, Deh la scia - te il[1] pra - to a_me - no E ve - ni - -
no, E ve_ni - - te all'onda in se - no, Deh la_scia - te il
no, E ve_ni - - te all'onda in se - no, Deh, la -
6 4 3 ♭

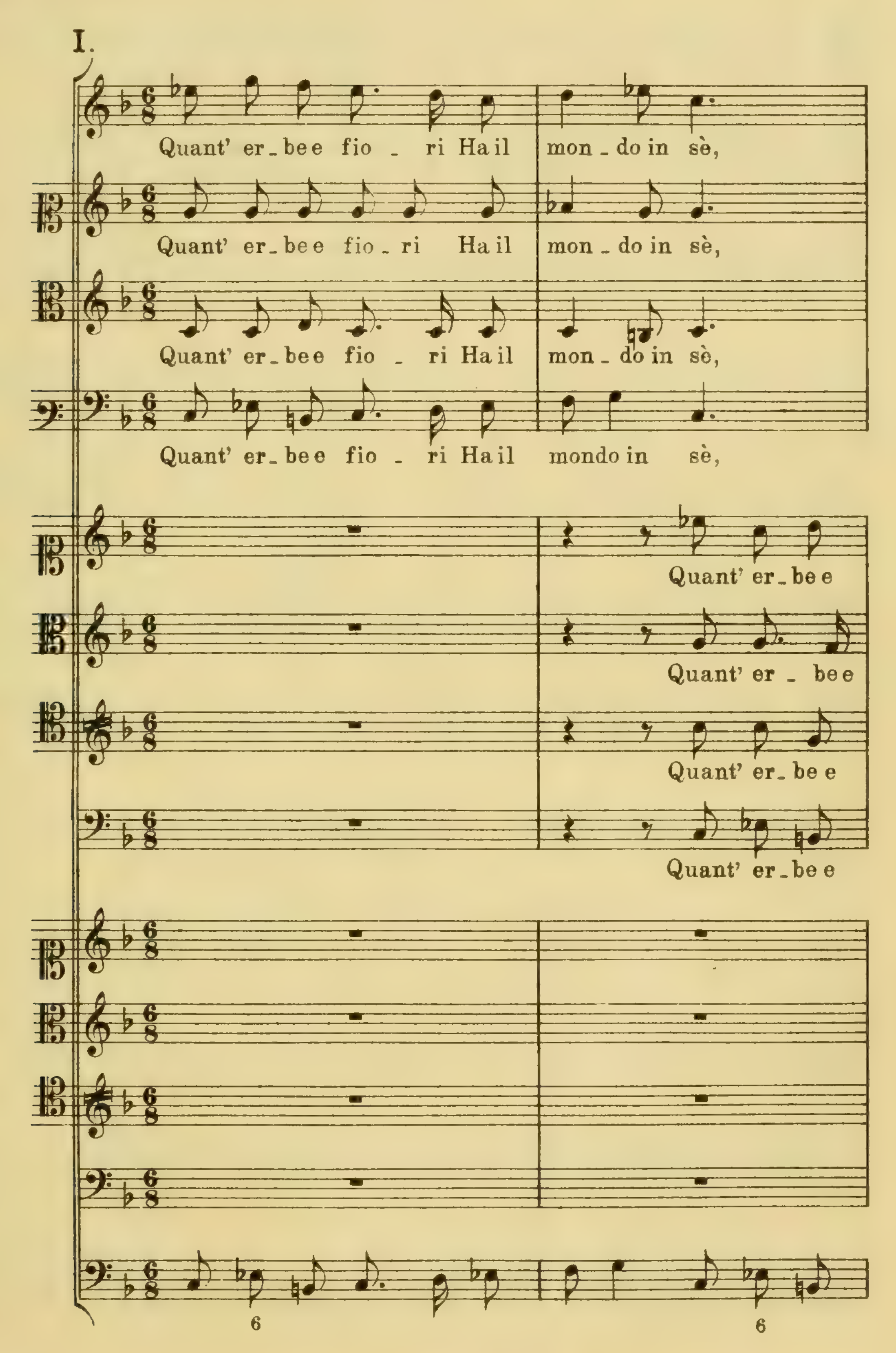
- te all'onda in se - no, E ve_ni - - te all'onda in se_no.
pra - to a_me - no, E ve_ni - - te all'onda in se - no.
sciate il prato a_me - no, E ve - ni - - te all'onda in se - no.
6 4 3 4 3

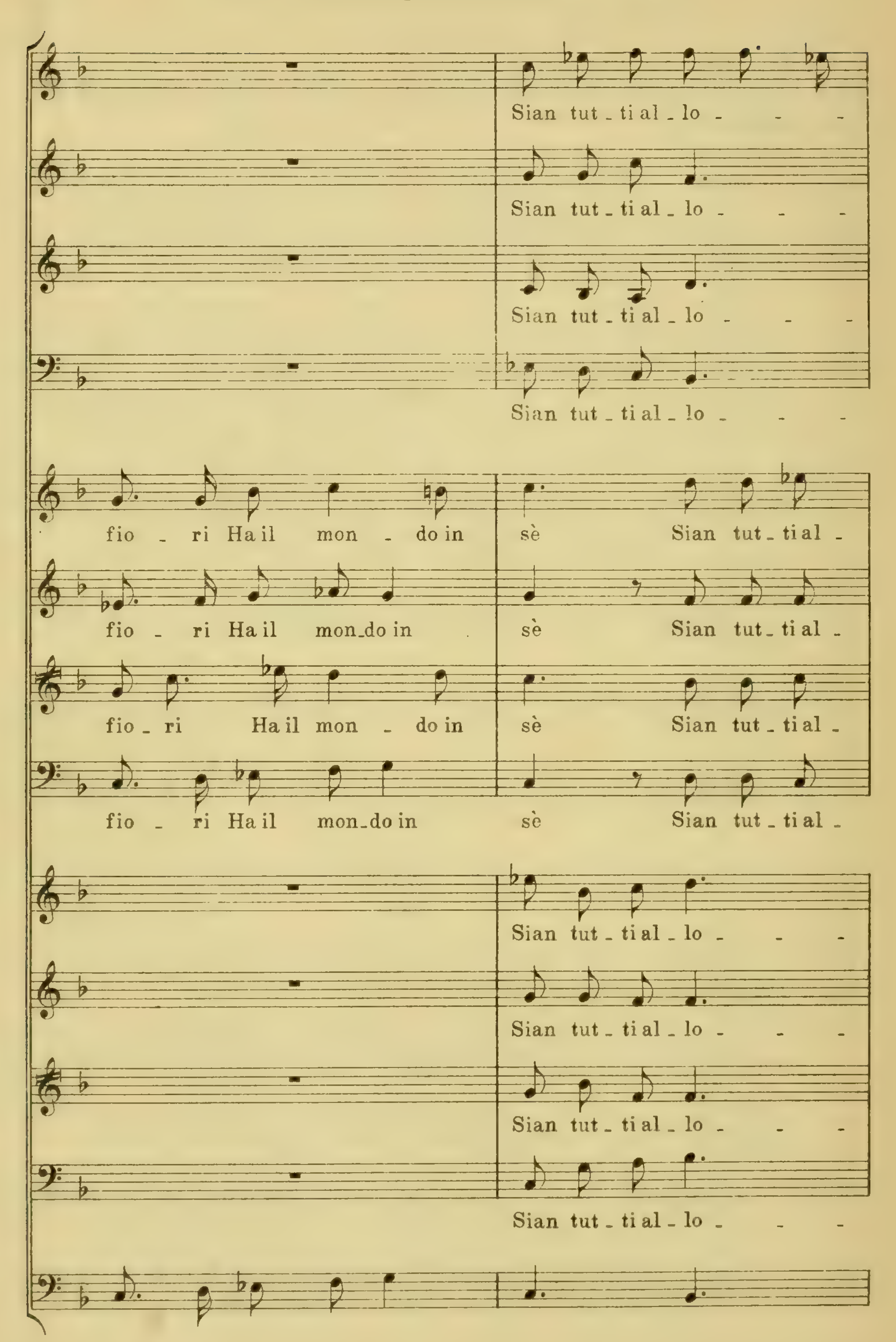
Noch eine Strophe.
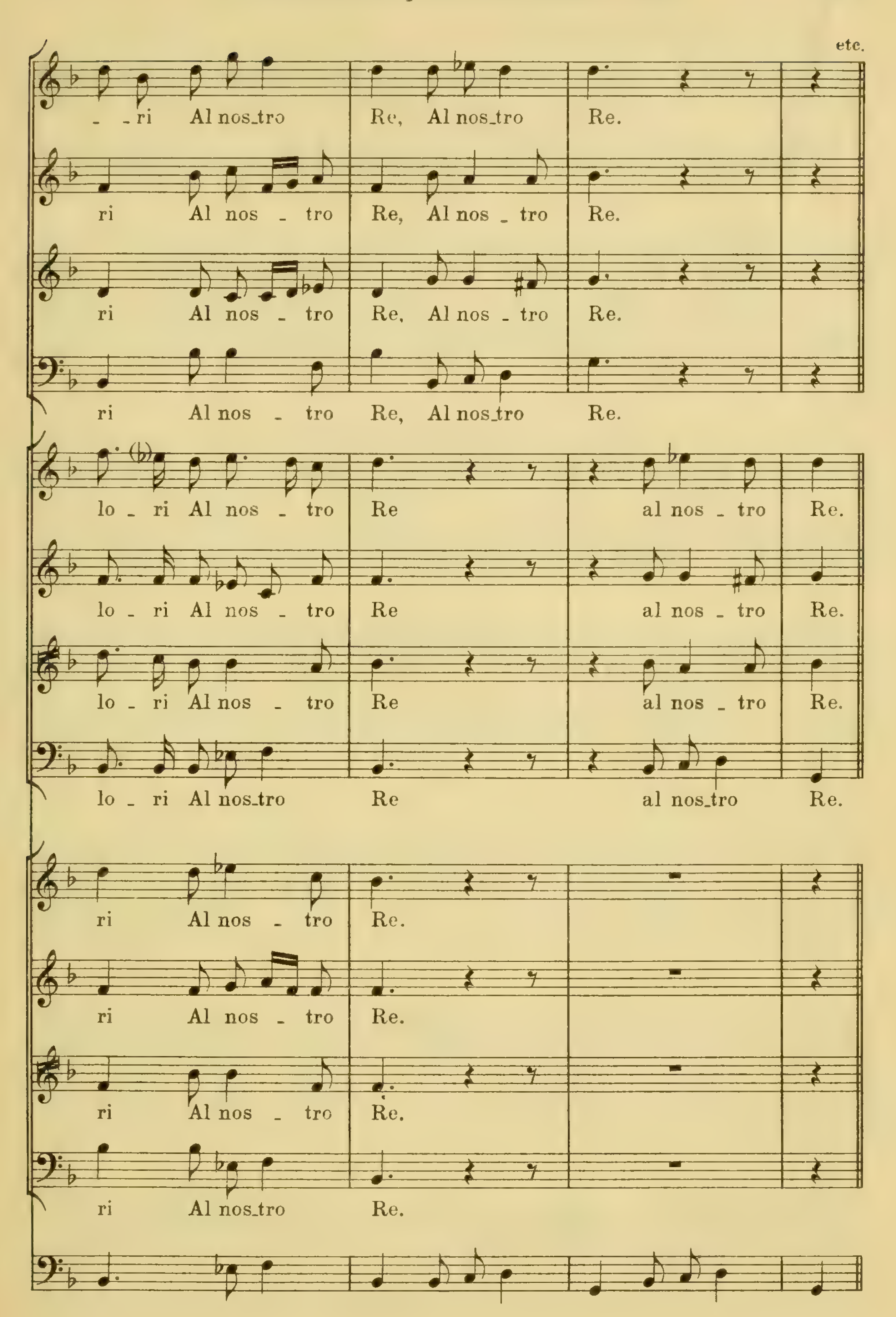
1) Originalgetreu.

K. Luigi Rossi.

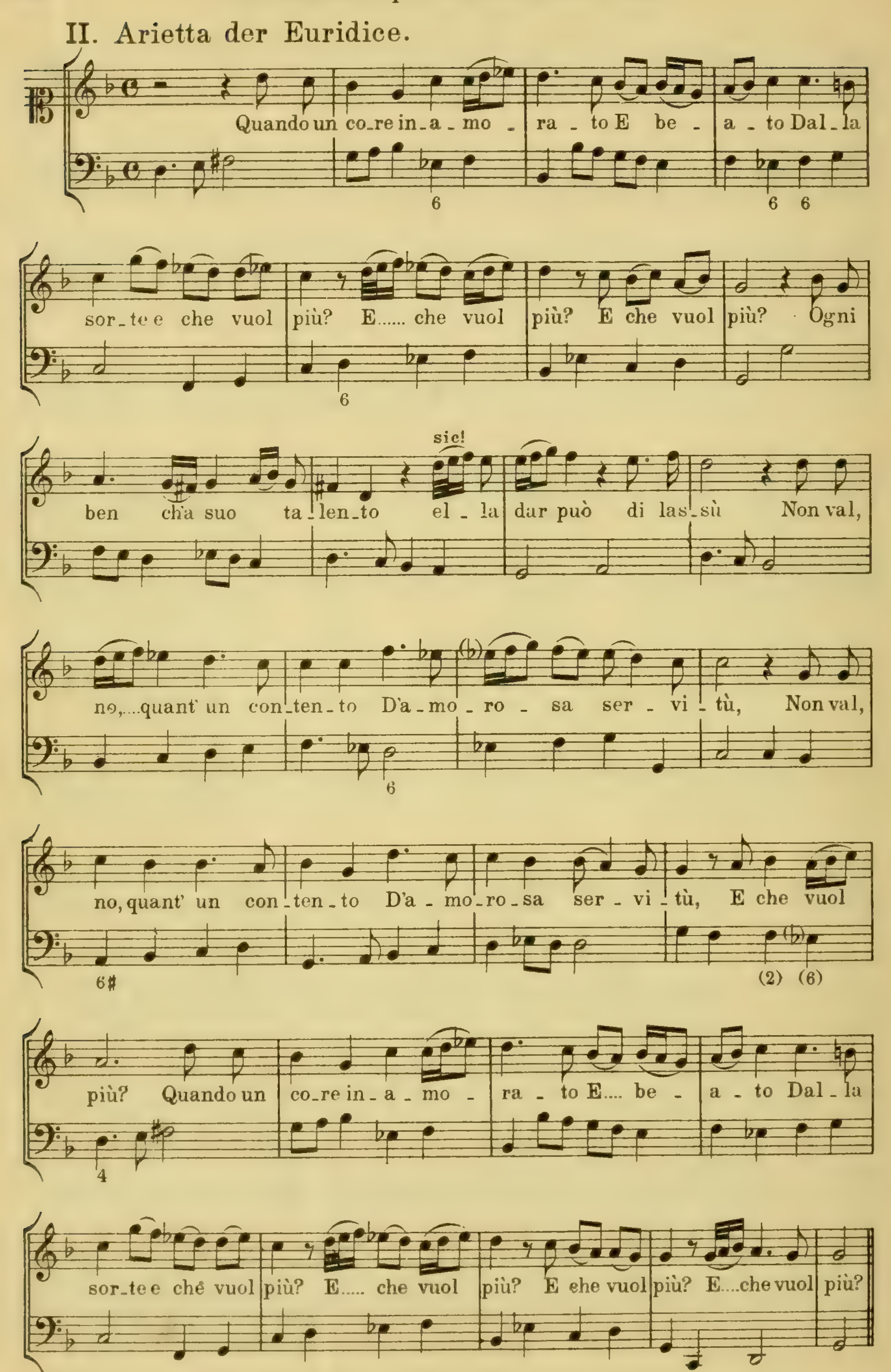
L'Orfeo. Poesia del Sig^r Francesco Buti, musica del Sig^r Luigi Rossi.

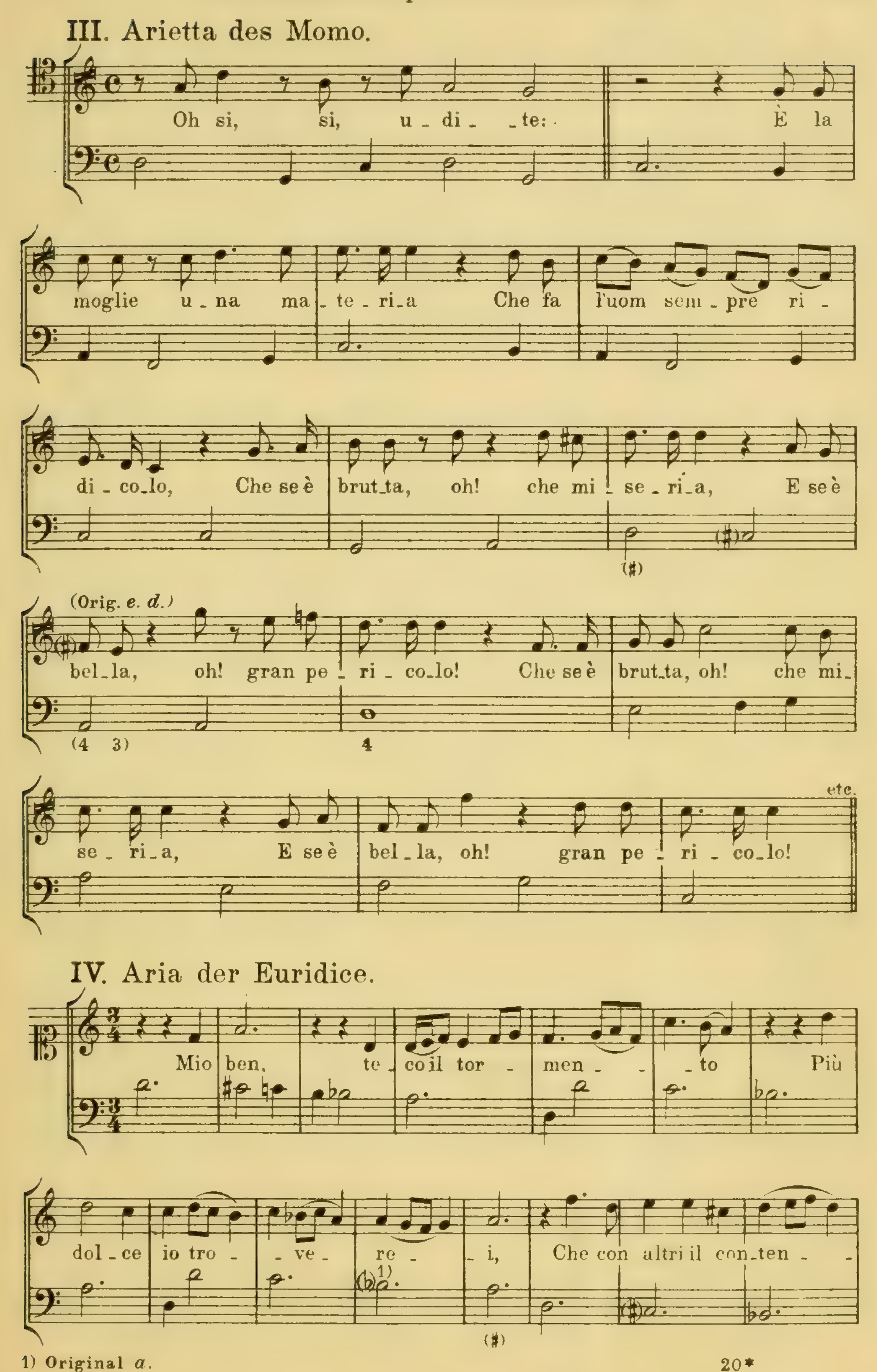



Sian tut - ti al - lo - - -
Sian tut - ti al - lo - - -
Sian tut - ti al - lo - - -
Sian tut - ti al - lo - - -
fio - ri Ha il mon - do in sè Sian tut - ti al -
fio - ri Ha il mon_do in sè Sian tut - ti al -
fio - ri Ha il mon - do in sè Sian tut - ti al -
fio - ri Ha il mon_do in sè Sian tut - ti al -
Sian tut - ti al - lo - - -
Sian tut - ti al - lo - - -
Sian tut - ti al - lo - - -
Sian tut - ti al - lo - - -

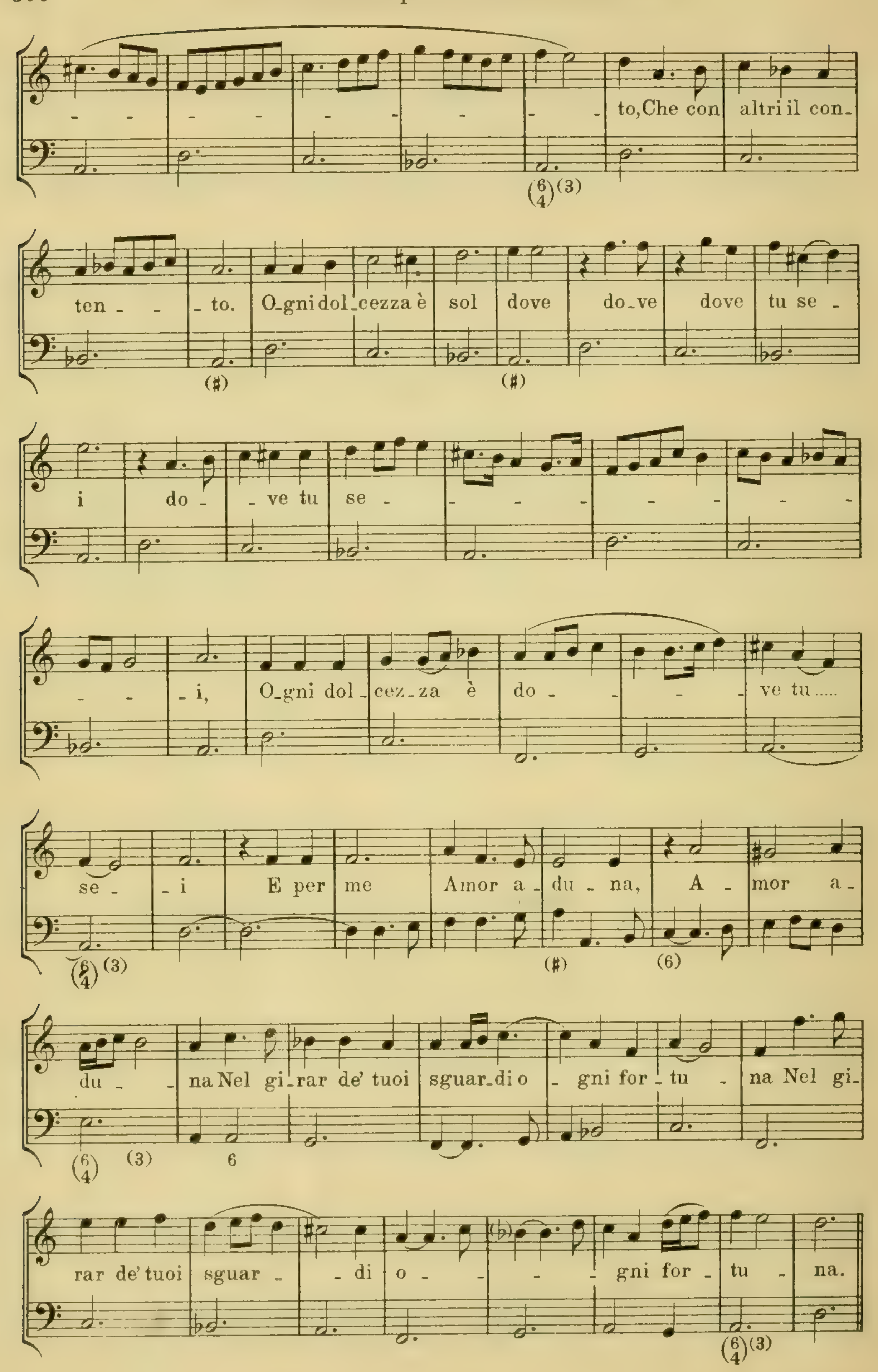

etc.
- - ri Al nos_tro Re, Al nos_tro Re.
ri Al nos - tro Re, Al nos - tro Re.
ri Al nos - tro Re, Al nos - tro Re.
ri Al nos - tro Re, Al nos_tro Re.
lo - ri Al nos - tro Re al nos - tro Re.
lo - ri Al nos - tro Re al nos - tro Re.
lo - ri Al nos - tro Re al nos - tro Re.
lo - ri Al nos_tro Re al nos_tro Re.
ri Al nos - tro Re.
ri Al nos - tro Re.
ri Al nos - tro Re.
ri Al nos_tro Re.

II. Arietta der Euridice.
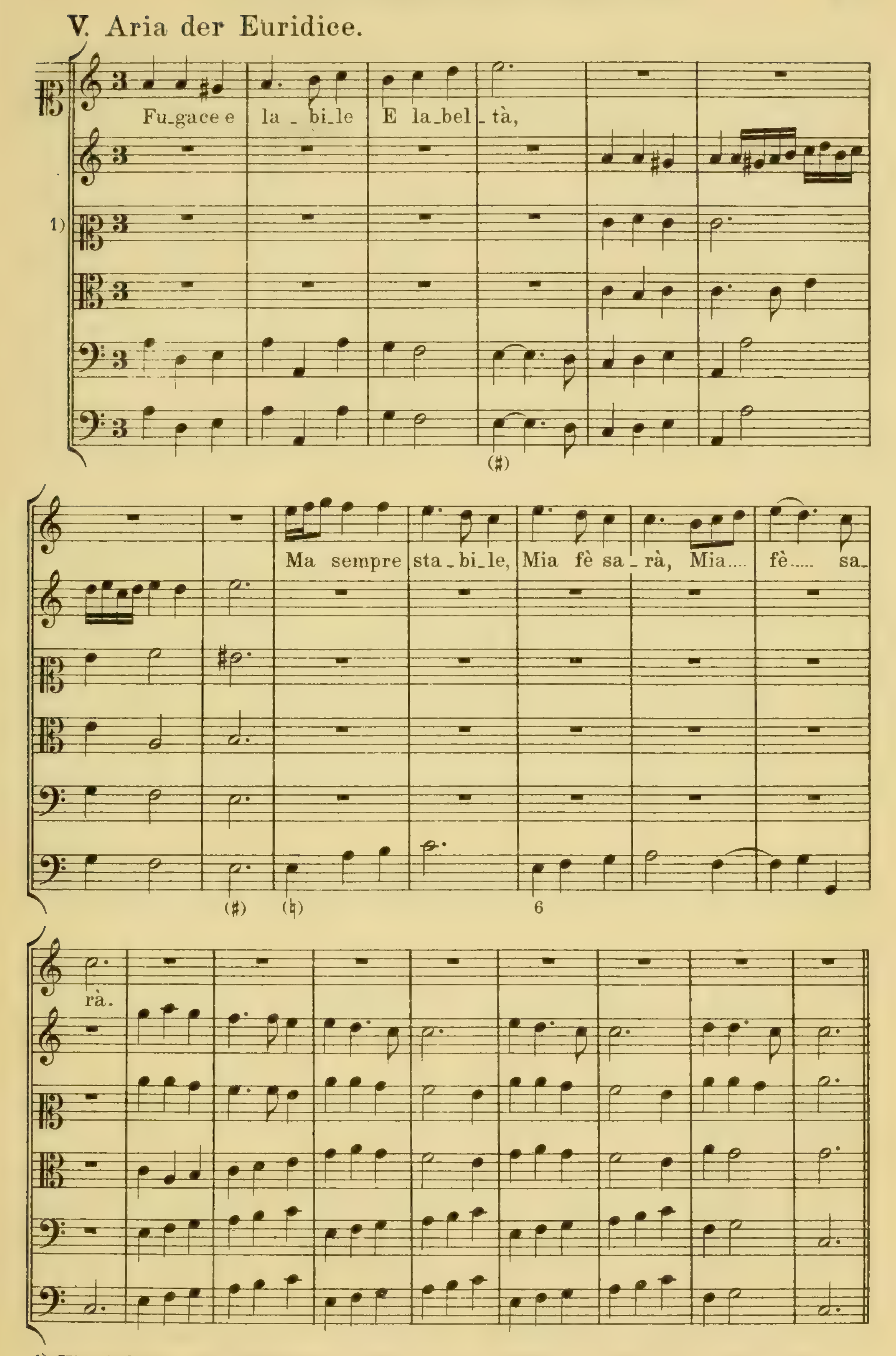



III. Arietta des Momo.
Oh si, si, u - di - te:
È la moglie u - na ma - te - ri - a Che fa l'uom sem - pre ri - di - co - lo,
Che se è brut - ta, oh! che mi - se - ri - a,
E se è bel - la, oh! gran pe - ri - co - lo!
(Orig. e. d.)
Che se è brut - ta, oh! che mi - se - ri - a,
E se è bel - la, oh! gran pe - ri - co - lo!
etc.
IV. Aria der Euridice.
Mio ben, te - co il tor - men - to Più dol - ce io tro - ve - re - i,
Che con altri il con - ten -
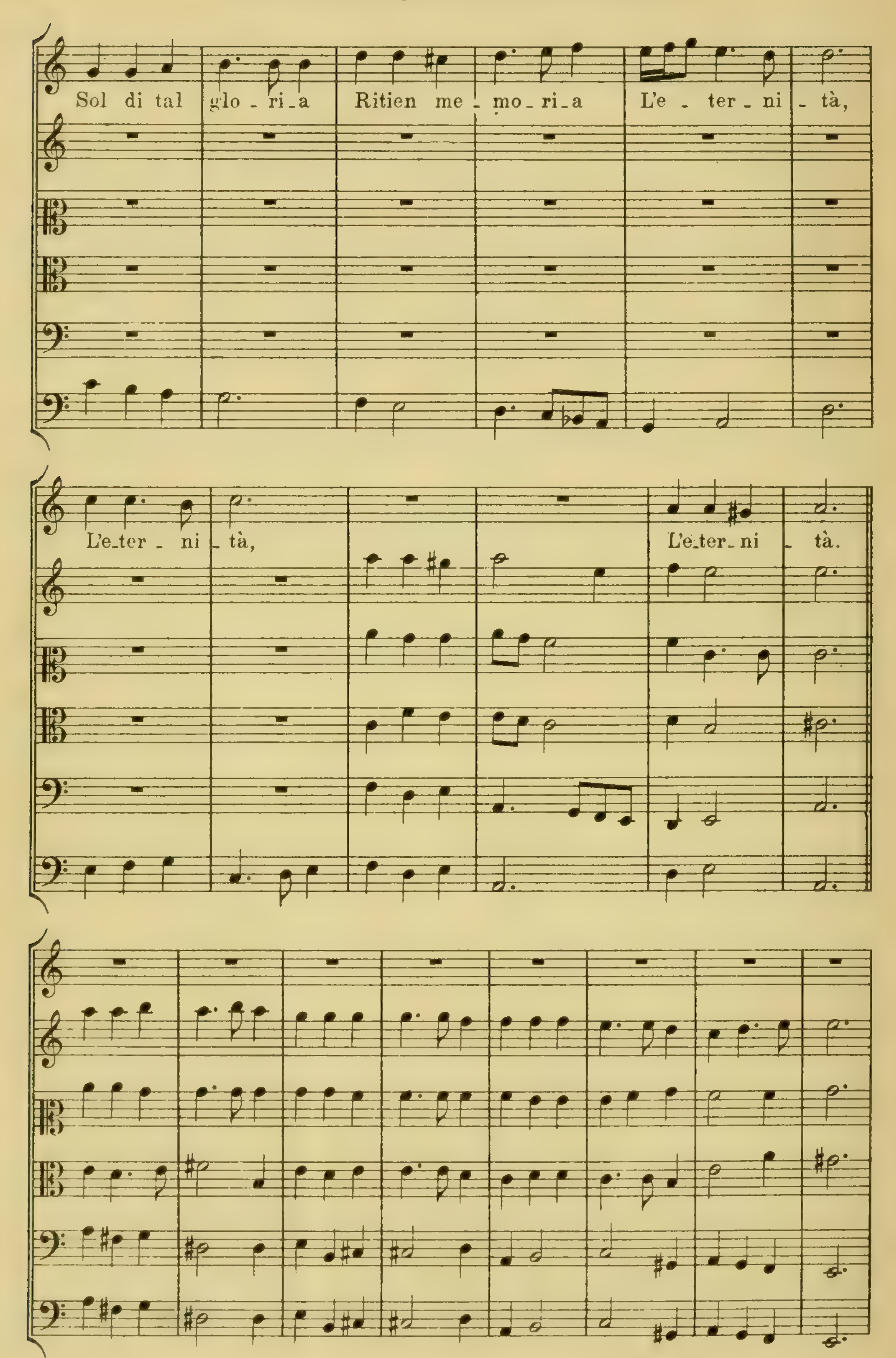
1) Original *a*.


to, Che con altri il con_
ten_ _ _ to. O_gni dol_cezza è sol dove do_ve dove tu se_
i do_ _ve tu se_
_ i, O_gni dol_cez_za è do_ _ _ ve tu.....
se_ _ i E per me Amor a_du_na, A_mor a_
du_ _ na Nel gi_rar de' tuoi sguar_di o _ gni for_tu _ na Nel gi_
rar de' tuoi sguar_ _ di o_ _ _ gni for_tu_na.

V. Aria der Euridice.



1) Hier habe ich ausnahmsweise den Mezzosopranschlüssel des Originals beibehalten.

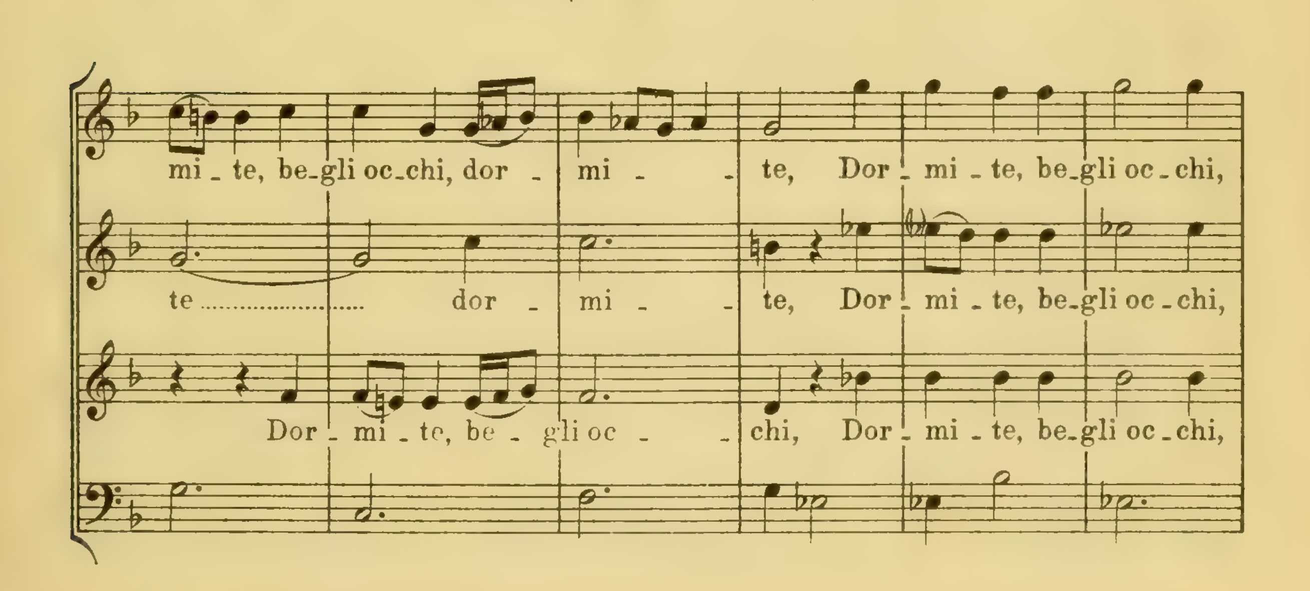

Sol di tal glo - ri - a Ritien me - mo - ri - a L'e - ter - ni - tà,
L'e-ter - ni - tà,
L'e-ter-ni - tà.
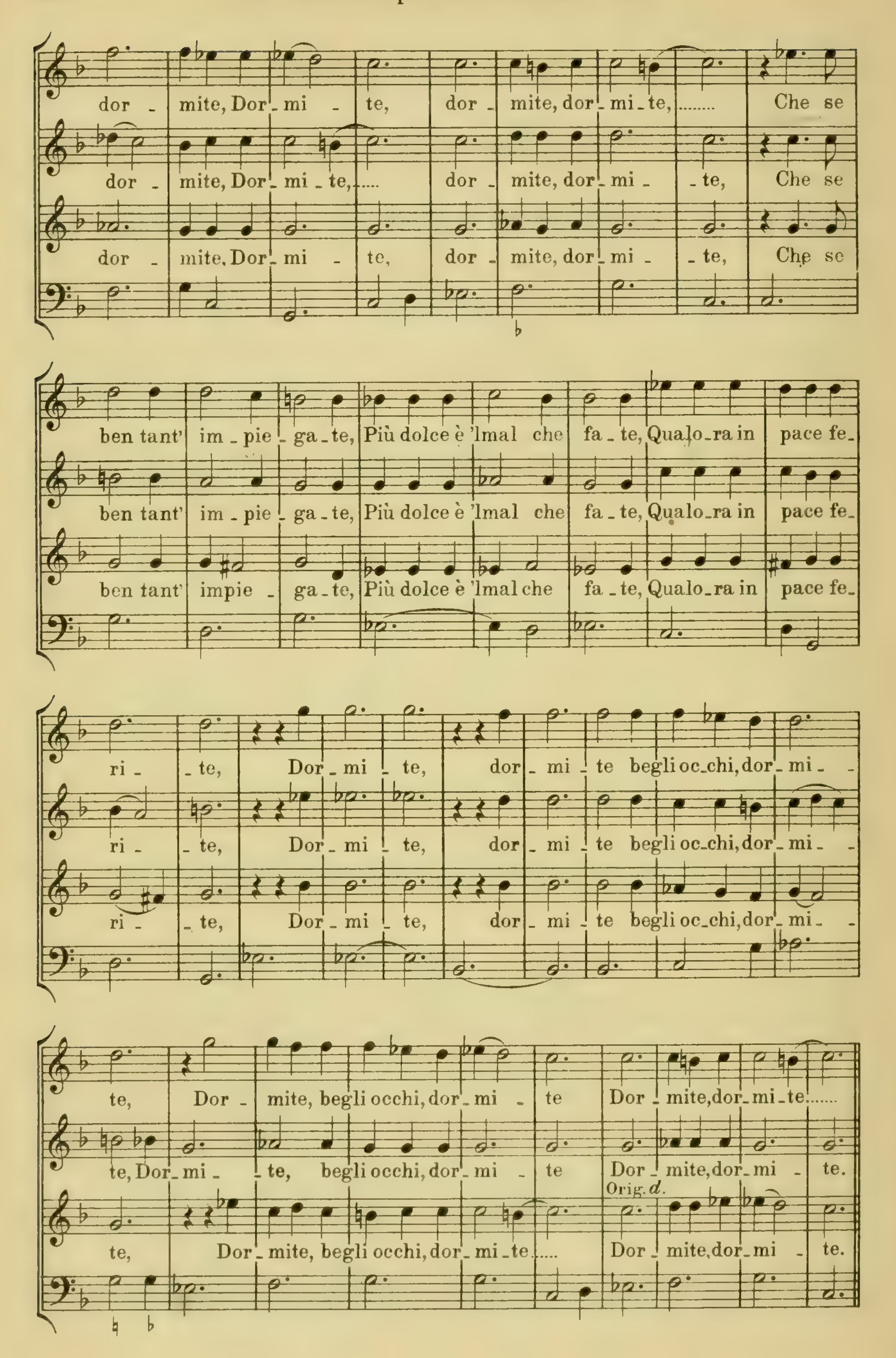
VI. Coro.

Dor_

Dor_mi_te, begli oc_chi, dor_ mi_
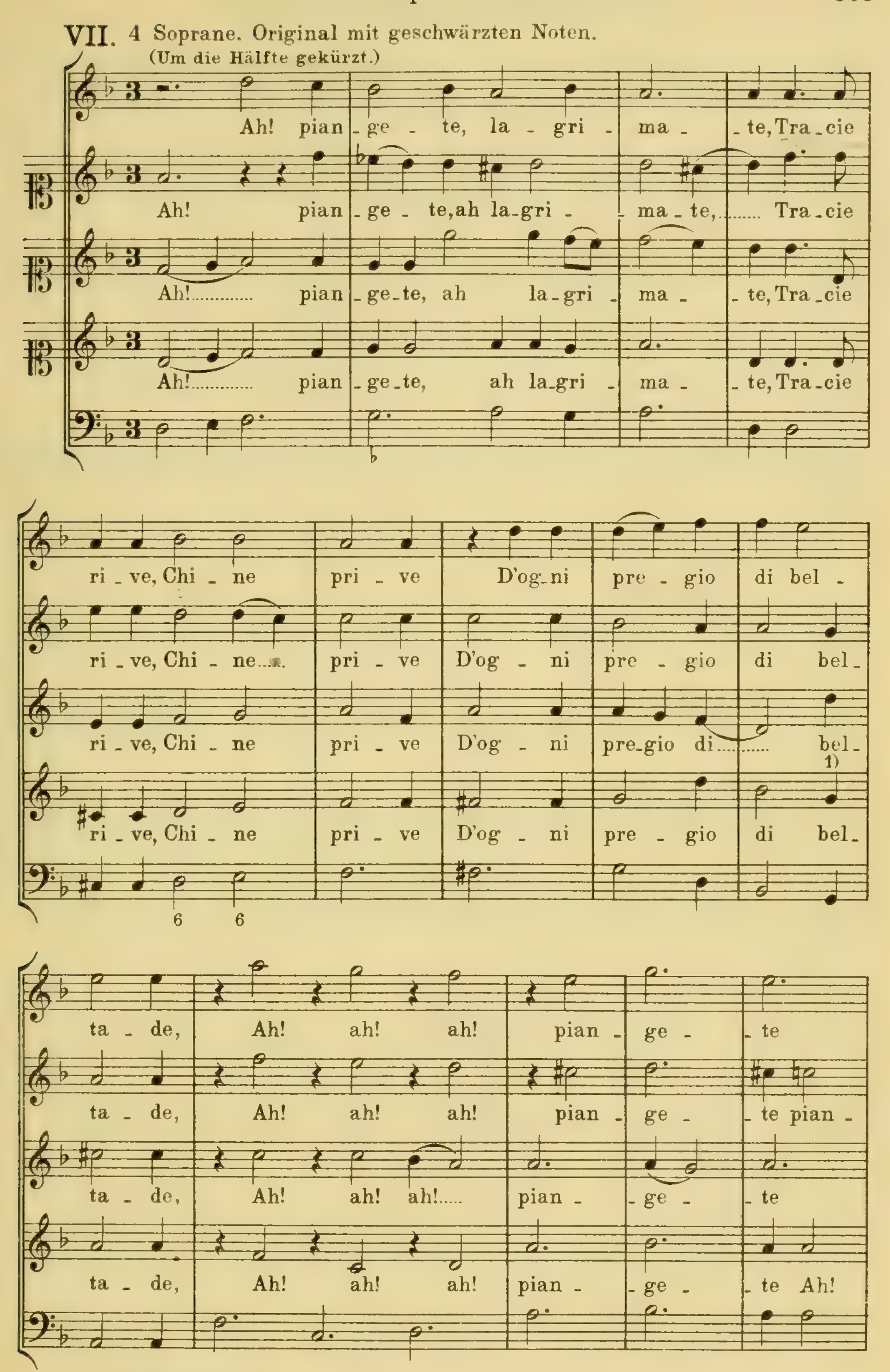
♭ (♭) (♮) (♭) ♭ ♮ 4 3 ♭



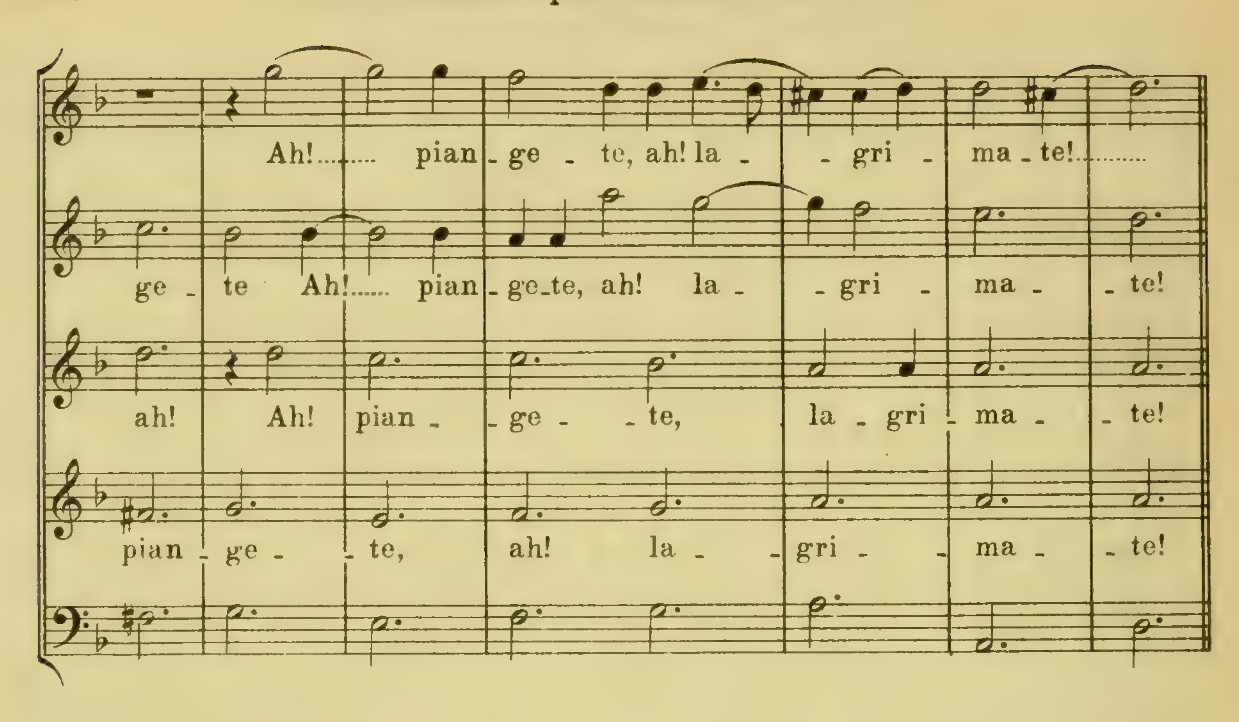

dor - mite, Dor - mi - te, dor - mite, dor - mi - te, ... Che se
dor - mite, Dor - mi - te, ... dor - mite, dor - mi - - te, Che se
dor - mite, Dor - mi - te, dor - mite, dor - mi - - te, Che se
ben tant' im - pie - ga - te, Più dolce è 'lmal che fa - te, Qualo - ra in pace fe -
ben tant' im - pie - ga - te, Più dolce è 'lmal che fa - te, Qualo - ra in pace fe -
ben tant' impie - ga - te, Più dolce è 'lmal che fa - te, Qualo - ra in pace fe -
ri - - te, Dor - mi - te, dor - mi - te begli oc - chi, dor - mi -
ri - - te, Dor - mi - te, dor - mi - te begli oc - chi, dor - mi -
ri - - te, Dor - mi - te, dor - mi - te begli oc - chi, dor - mi -
te, Dor - mite, begli occhi, dor - mi - te Dor - mite, dor - mi - te......
te, Dor - mi - - te, begli occhi, dor - mi - te Dor - mite, dor - mi - te.
Orig. d.
te, Dor - mite, begli occhi, dor - mi - te..... Dor - mite, dor - mi - te.

VII. 4 Soprane. Original mit geschwärzten Noten.

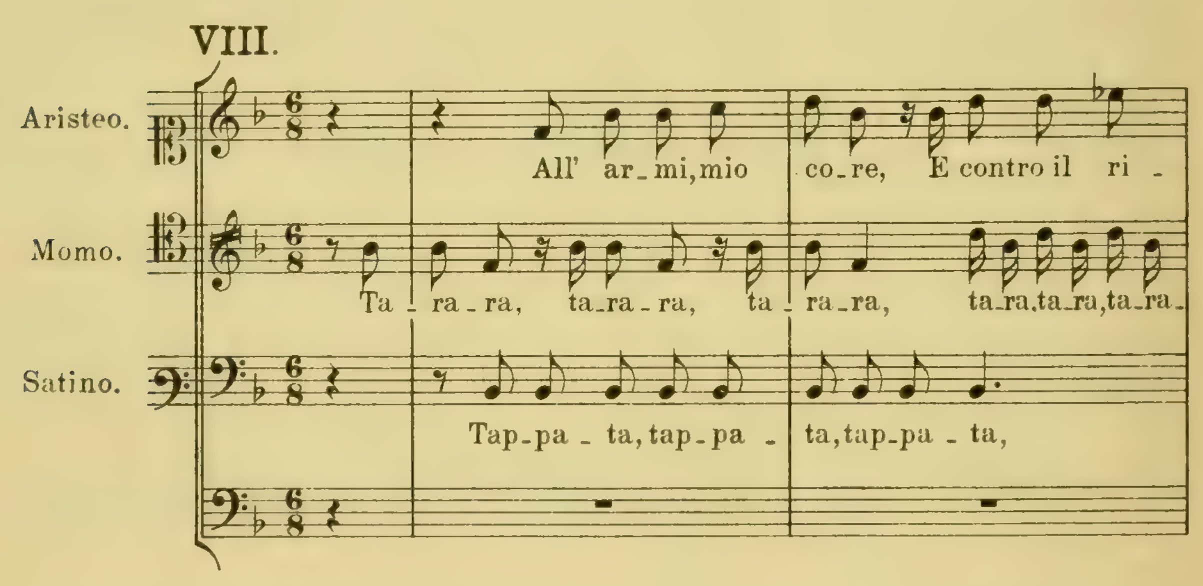
(Um die Hälfte gekürzt.)
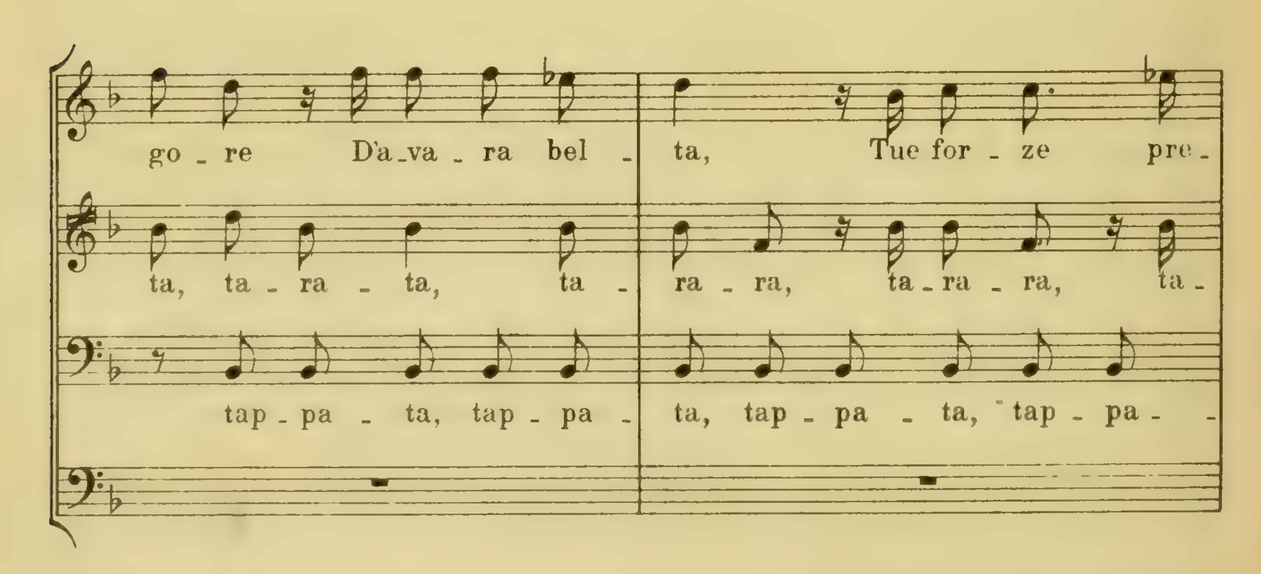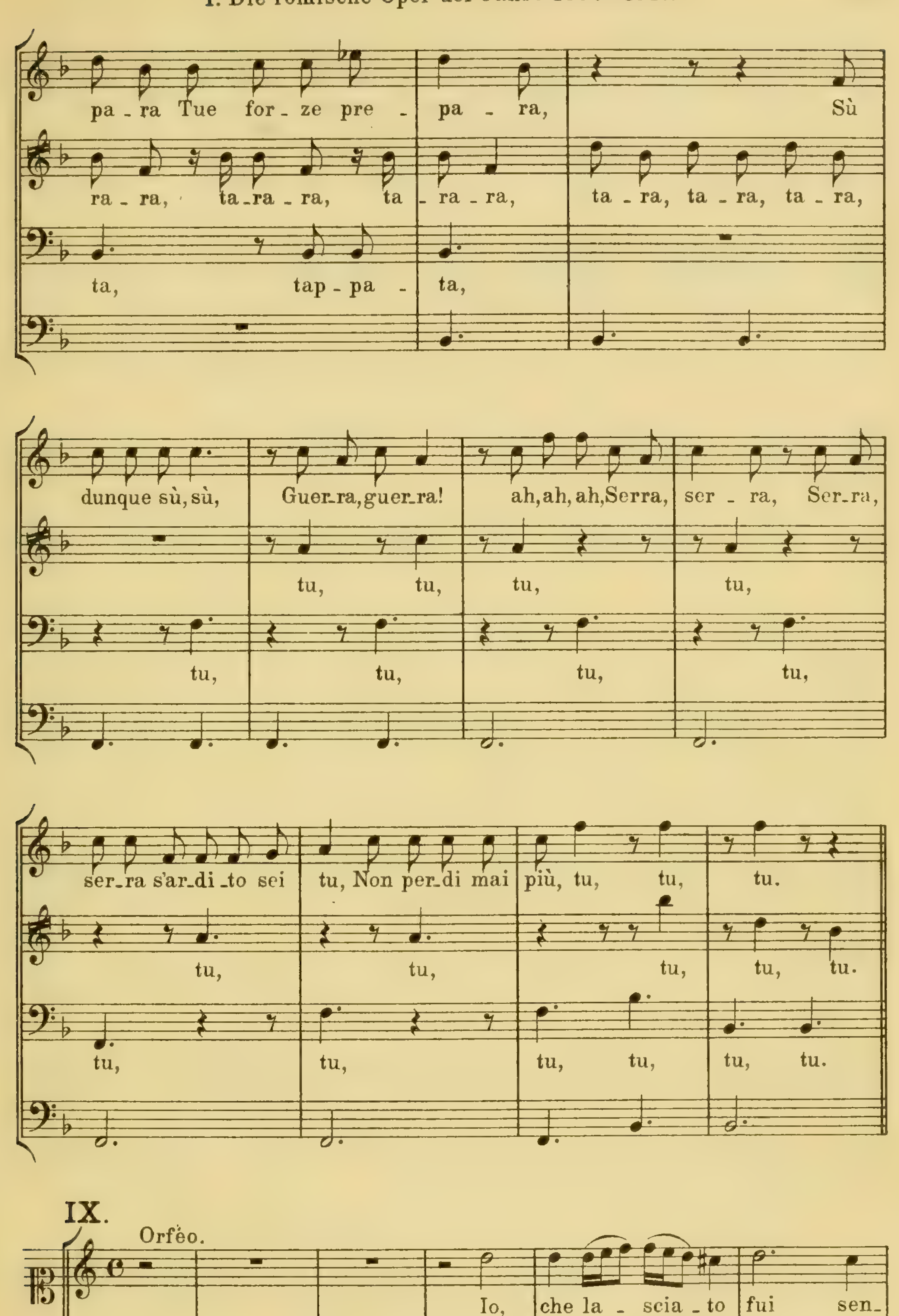


1) Die Brüsseler Abschrift hat *a*.
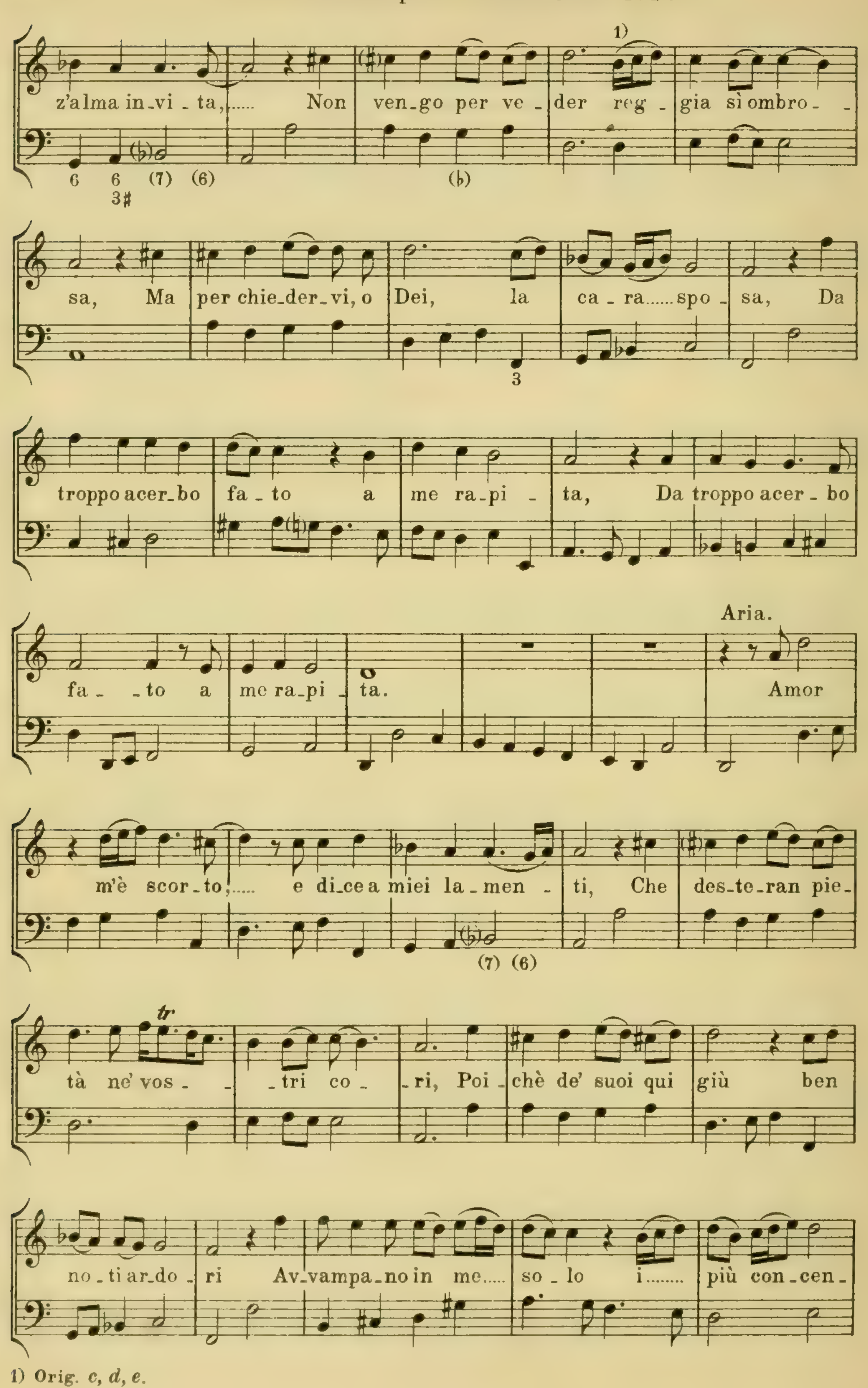

Ah!...... pian - ge - te, ah! la - - gri - ma - te!........
ge - te Ah!...... pian - ge-te, ah! la - - gri - ma - - te!
ah! Ah! pian - - ge - - te, la - gri - ma - - te!
pian - ge - - te, ah! la - - gri - - ma - - te!

VIII.

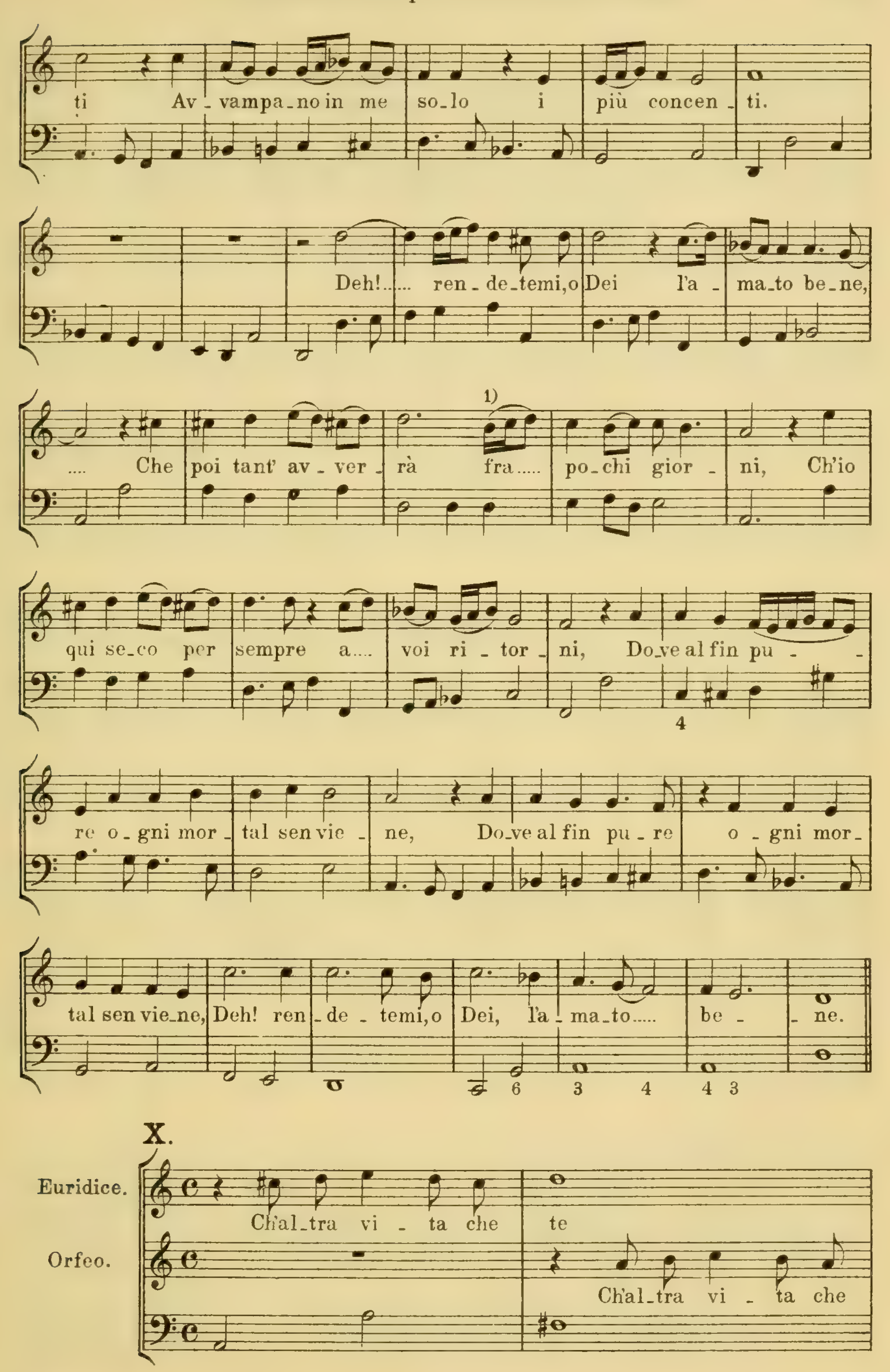

Aristeo.
Momo.
Satino.
All' ar - mi, mio co - re, E contro il ri -
Ta - ra - ra, ta - ra - ra, ta - ra - ra, ta - ra, ta - ra, ta - ra -
Tap - pa - ta, tap - pa - ta, tap - pa - ta,


go - re D'a - va - ra bel - ta, Tue for - ze pre -
ta, ta - ra - ta, ta - ra - ra, ta - ra - ra, ta -
tap - pa - ta, tap - pa - ta, tap - pa - ta, tap - pa -

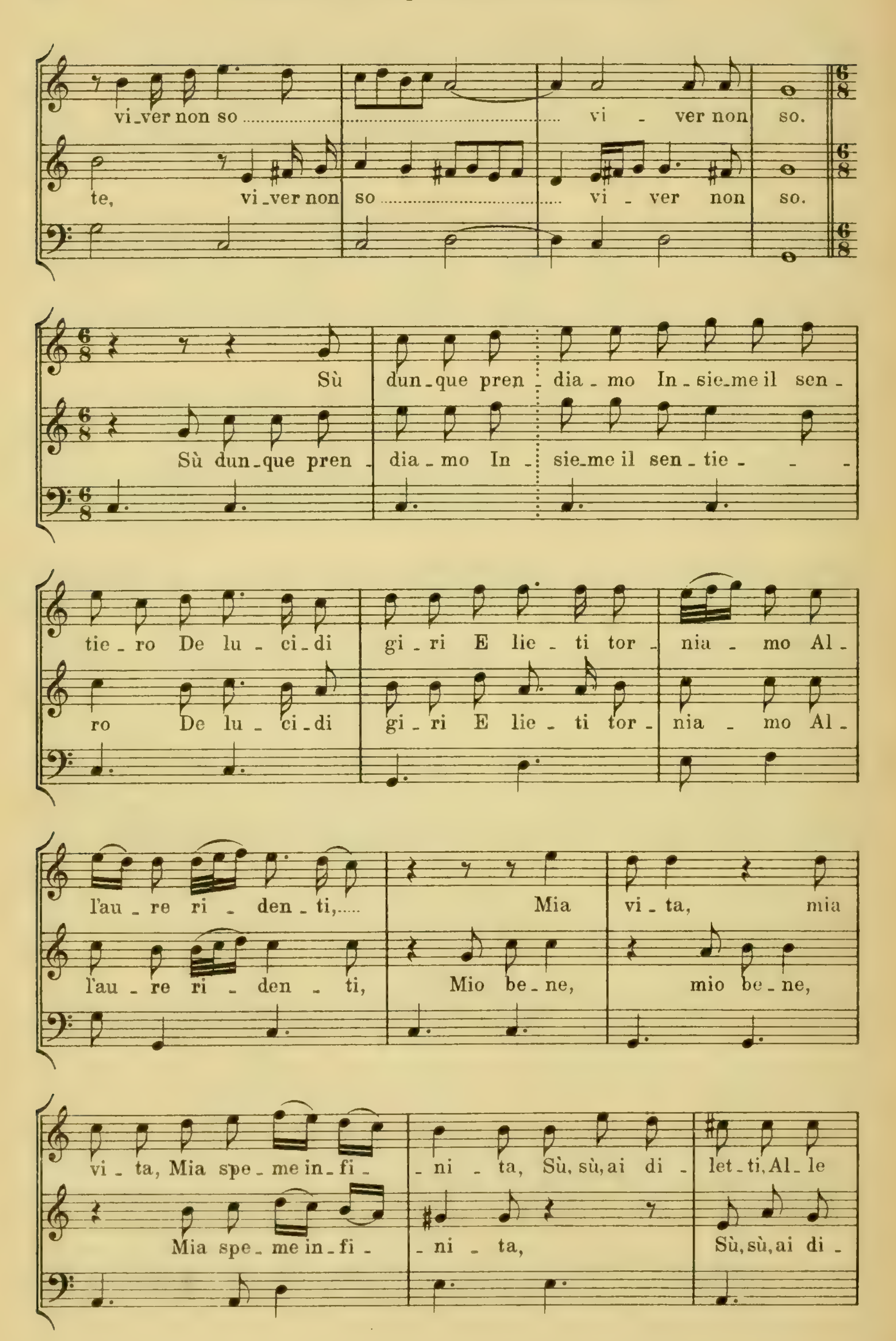

pa - ra Tue for - ze pre - pa - ra, Sù
ra - ra, ta - ra - ra, ta - ra - ra, ta - ra, ta - ra, ta - ra,
ta, tap - pa - ta,
dunque sù, sù, Guer-ra, guer-ra! ah, ah, ah, Serra, ser - ra, Ser-ra,
tu, tu, tu, tu,
tu, tu, tu, tu,
ser-ra s'ar-di-to sei tu, Non per-di mai più, tu, tu, tu.
tu, tu, tu, tu, tu.
tu, tu, tu, tu, tu, tu.
IX.
Orféo.
Io, che la - scia - to fui sen-

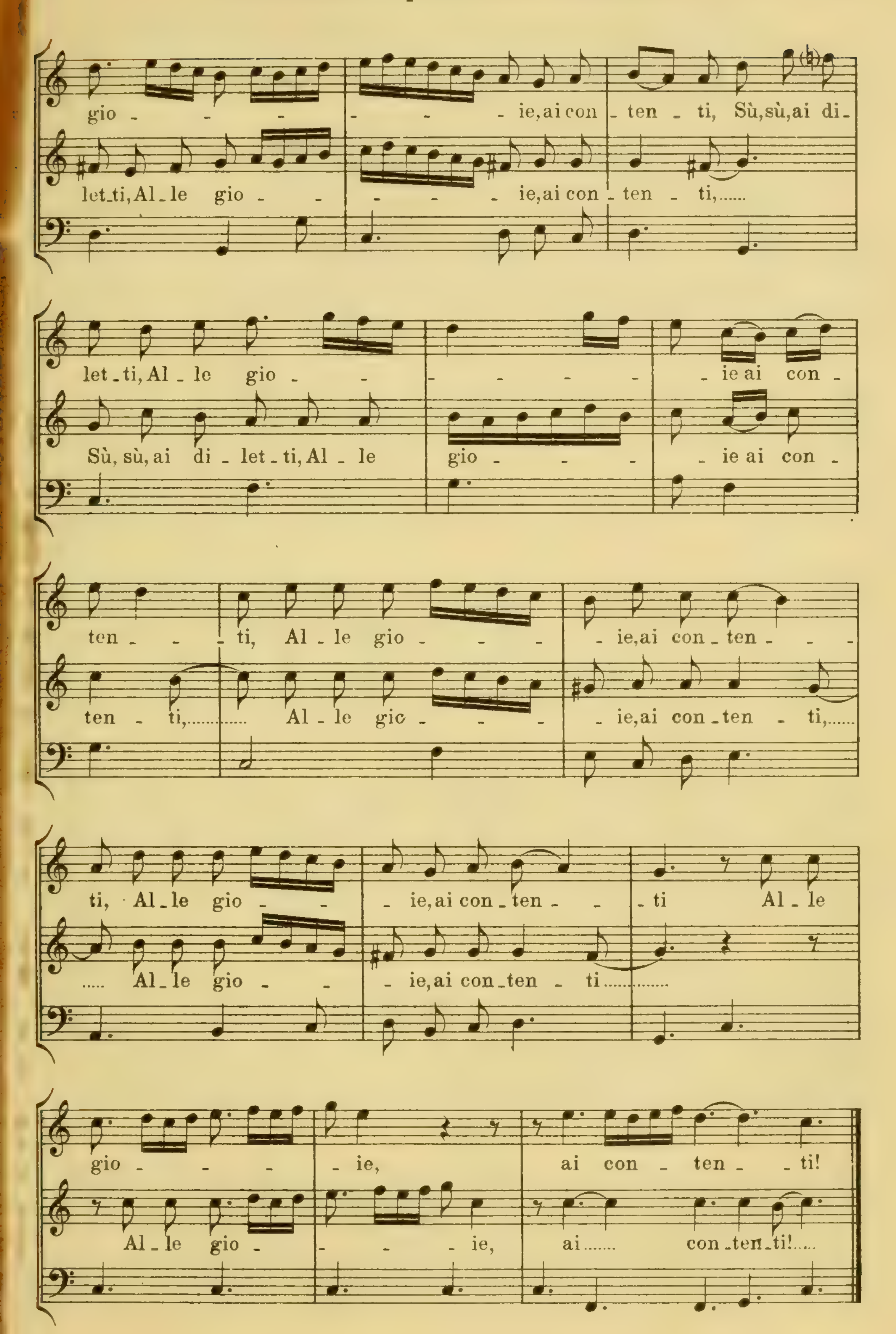

1)
z'alma in-vi - ta,..... Non ven-go per ve - der reg - gia sì ombro - sa, Ma per chie-der-vi, o Dei, la ca - ra...... spo - sa, Da troppo acer-bo fa - to a me ra-pi - ta, Da troppo acer - bo fa - - to a me ra-pi - ta.
Aria.
Amor m'è scor-to,..... e di-ce a miei la - men - ti, Che des-te-ran pie - tà ne' vos - - tri co - - ri, Poi - chè de' suoi qui giù ben no - ti ar-do - ri Av-vampa-no in me..... so - lo i........ più con-cen -
6 6 3♯ (7) (6)
(♭)
3
(7) (6)
tr

1) Orig. *c, d, e.*


ti Av - vampa - no in me so - lo i più concen - ti.
Deh! ... ren - de - temi, o Dei l'a - ma - to be - ne,
.... Che poi tant' av - ver - rà fra ..... po - chi gior - ni, Ch'io
qui se - co per sempre a .... voi ri - tor - ni, Do - ve al fin pu -
re o - gni mor - tal sen vie - ne, Do - ve al fin pu - re o - gni mor -
tal sen vie - ne, Deh! ren - de - temi, o Dei, l'a - ma - to ..... be - ne.
X.
Euridice.
Ch'al - tra vi - ta che te
Orfeo.
Ch'al - tra vi - ta che

1) Orig. *c, d, e.*
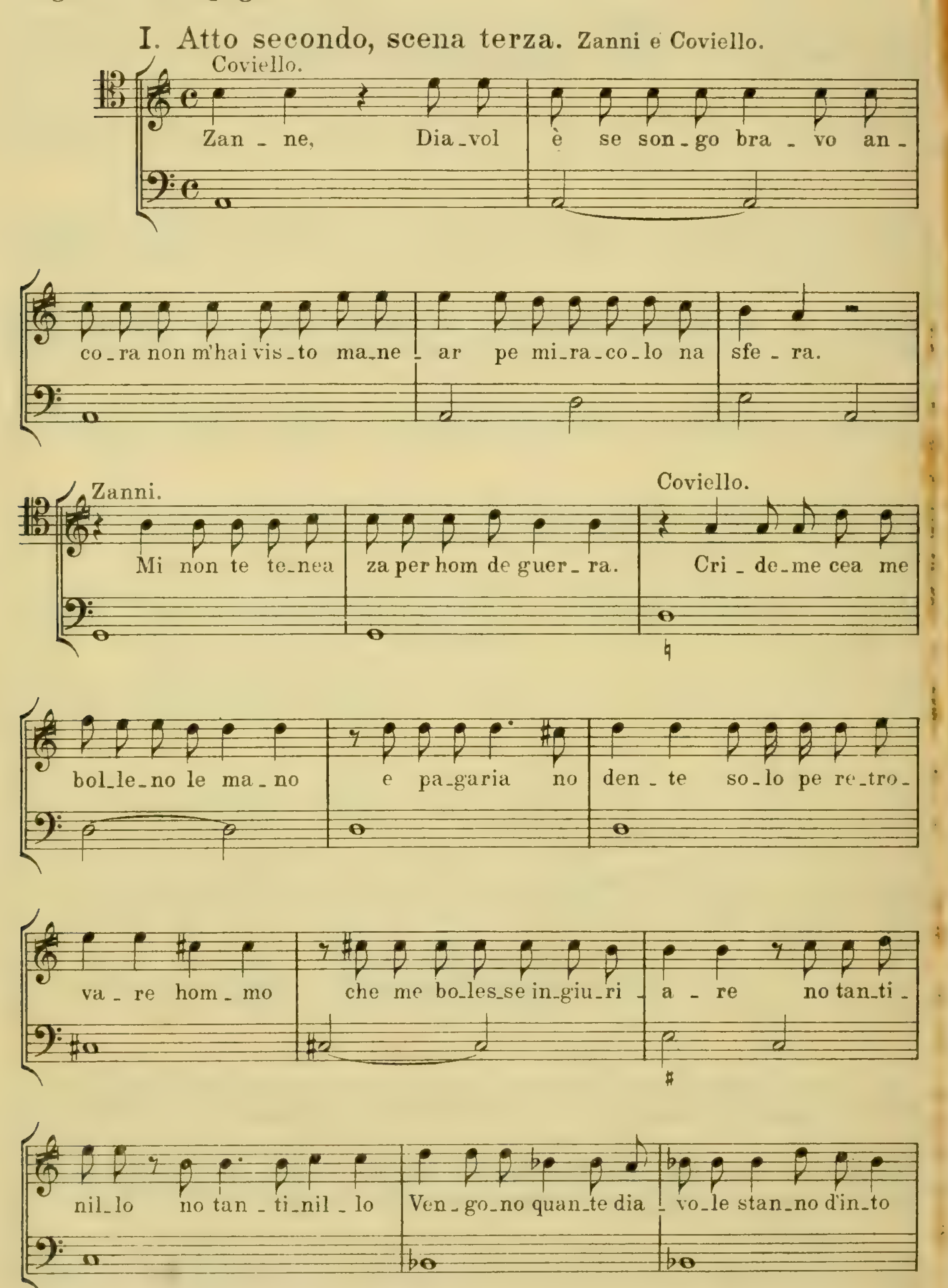

vi_ver non so .... vi - ver non so.
te, vi_ver non so .... vi - ver non so.
Sù dun_que pren - dia - mo In - sie_me il sen -
Sù dun_que pren - dia - mo In - sie_me il sen - tie - - -
tie - ro De lu - ci - di gi - ri E lie - ti tor - nia - mo Al -
ro De lu - ci - di gi - ri E lie - ti tor - nia - mo Al -
l'au - re ri - den - ti,..... Mia vi - ta, mia
l'au - re ri - den - ti, Mio be - ne, mio be - ne,
vi - ta, Mia spe - me in - fi - - ni - ta, Sù, sù, ai di - let - ti, Al - le
Mia spe - me in - fi - - ni - ta, Sù, sù, ai di -

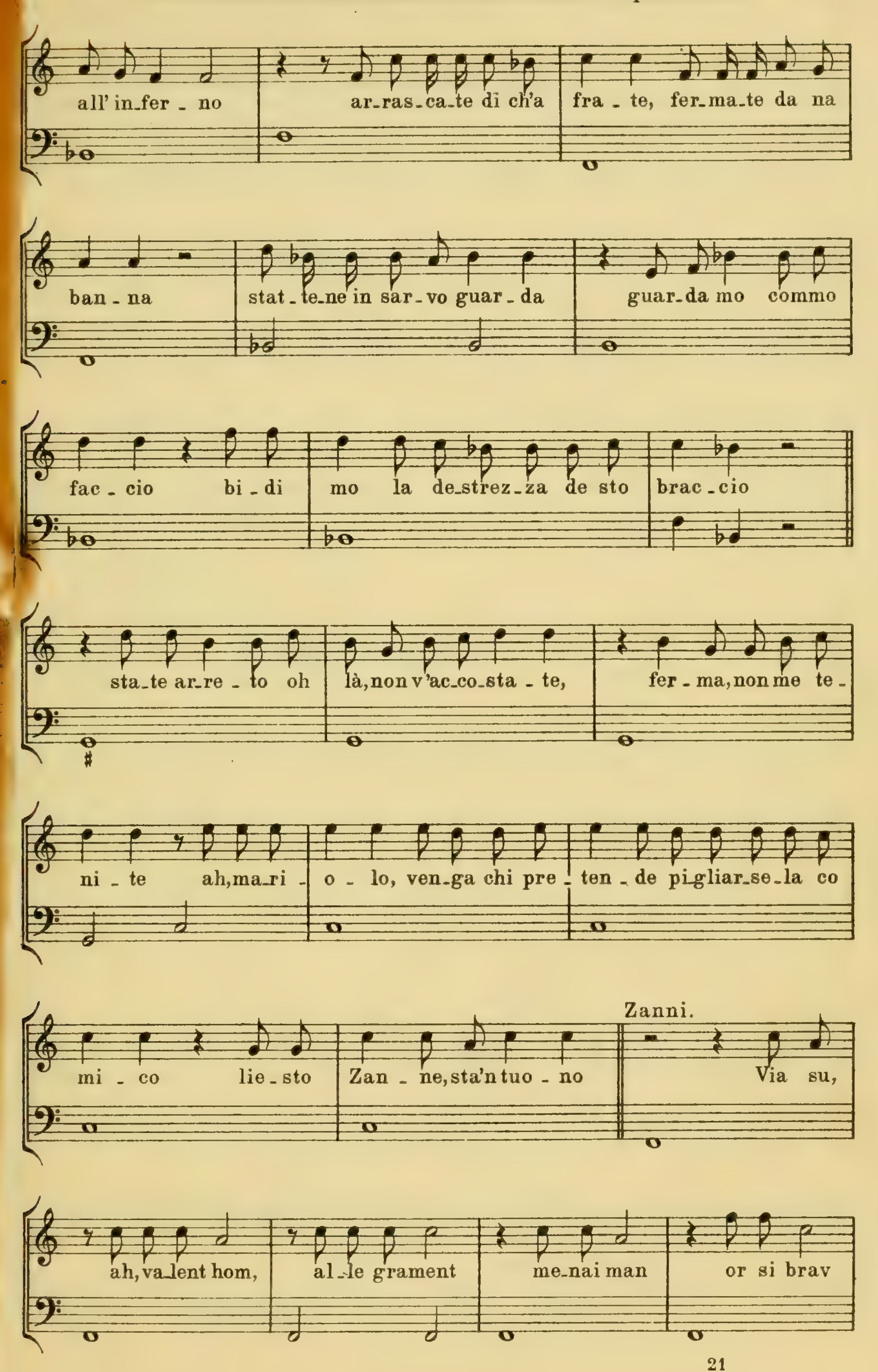

gio - - - - - - ie, ai con - ten - ti, Sù, sù, ai di-
let-ti, Al-le gio - - - - - ie, ai con - ten - ti,......
let-ti, Al-le gio - - - - - - ie ai con-
Sù, sù, ai di-let-ti, Al-le gio - - - - ie ai con-
ten - - ti, Al-le gio - - - - ie, ai con-ten - - -
ten - ti,...... Al-le gio - - - - ie, ai con-ten - ti,......
ti, Al-le gio - - - ie, ai con-ten - - ti Al-le
..... Al-le gio - - - ie, ai con-ten - ti..........
gio - - - - ie, ai con - ten - ti!
Al-le gio - - - - ie, ai...... con-ten-ti!.....

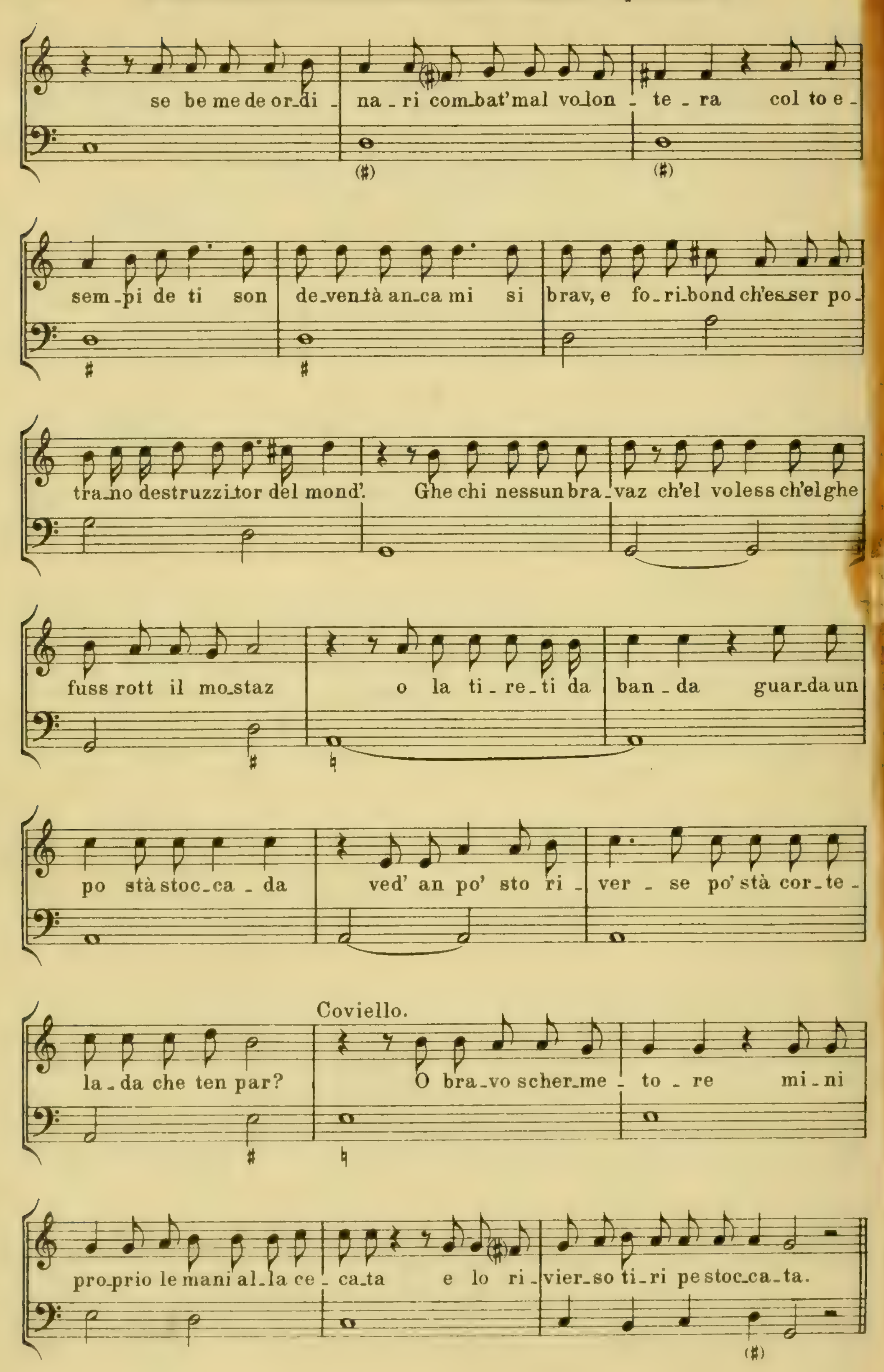
L. Vergilio Mazzocchi e Marco Marazzoli.

Comedia, Chi soffre, speri. Poesia dell' Illustrissimo Monsignore Ruspigliosi.

I. Atto secondo, scena terza. Zanni e Coviello.
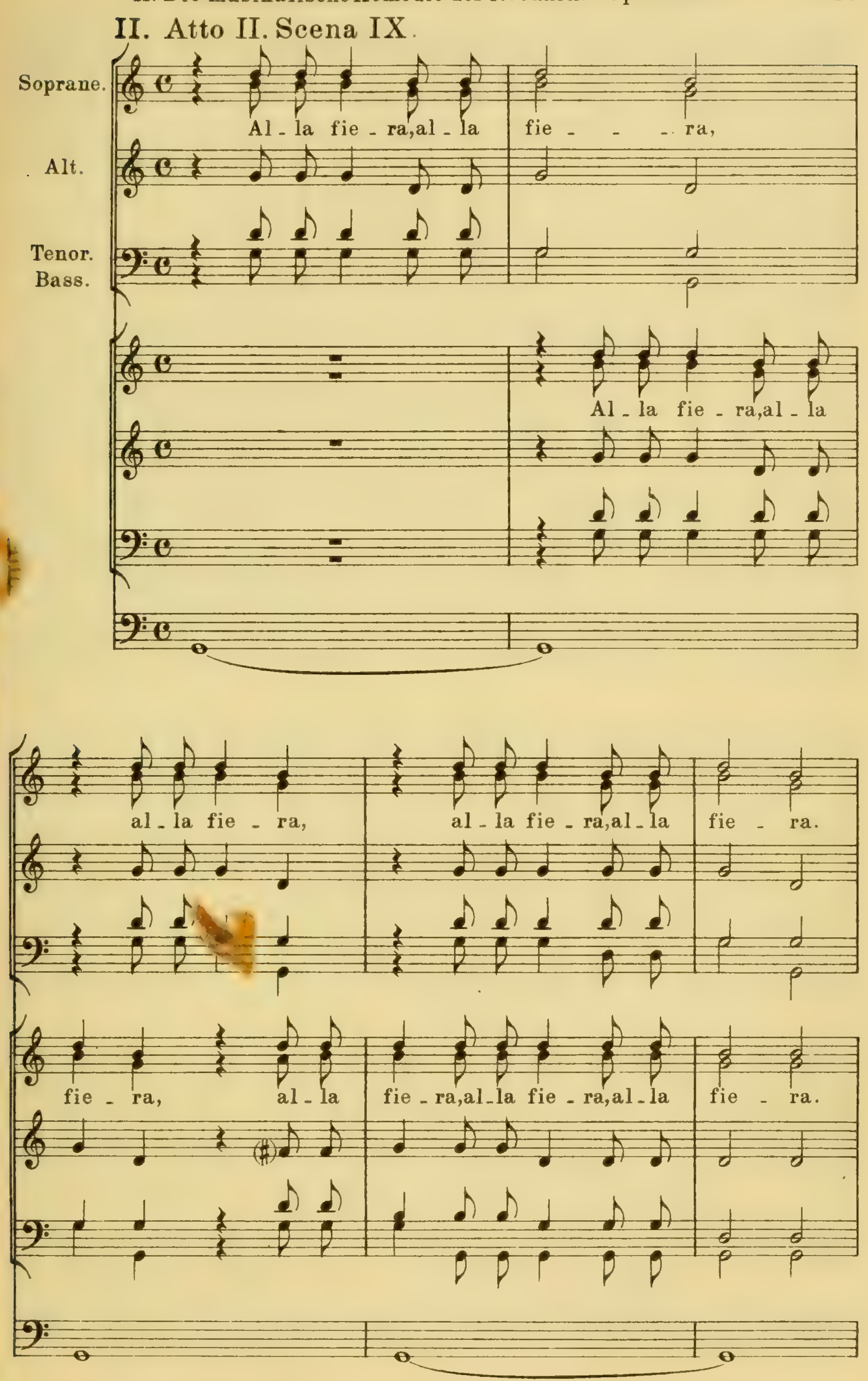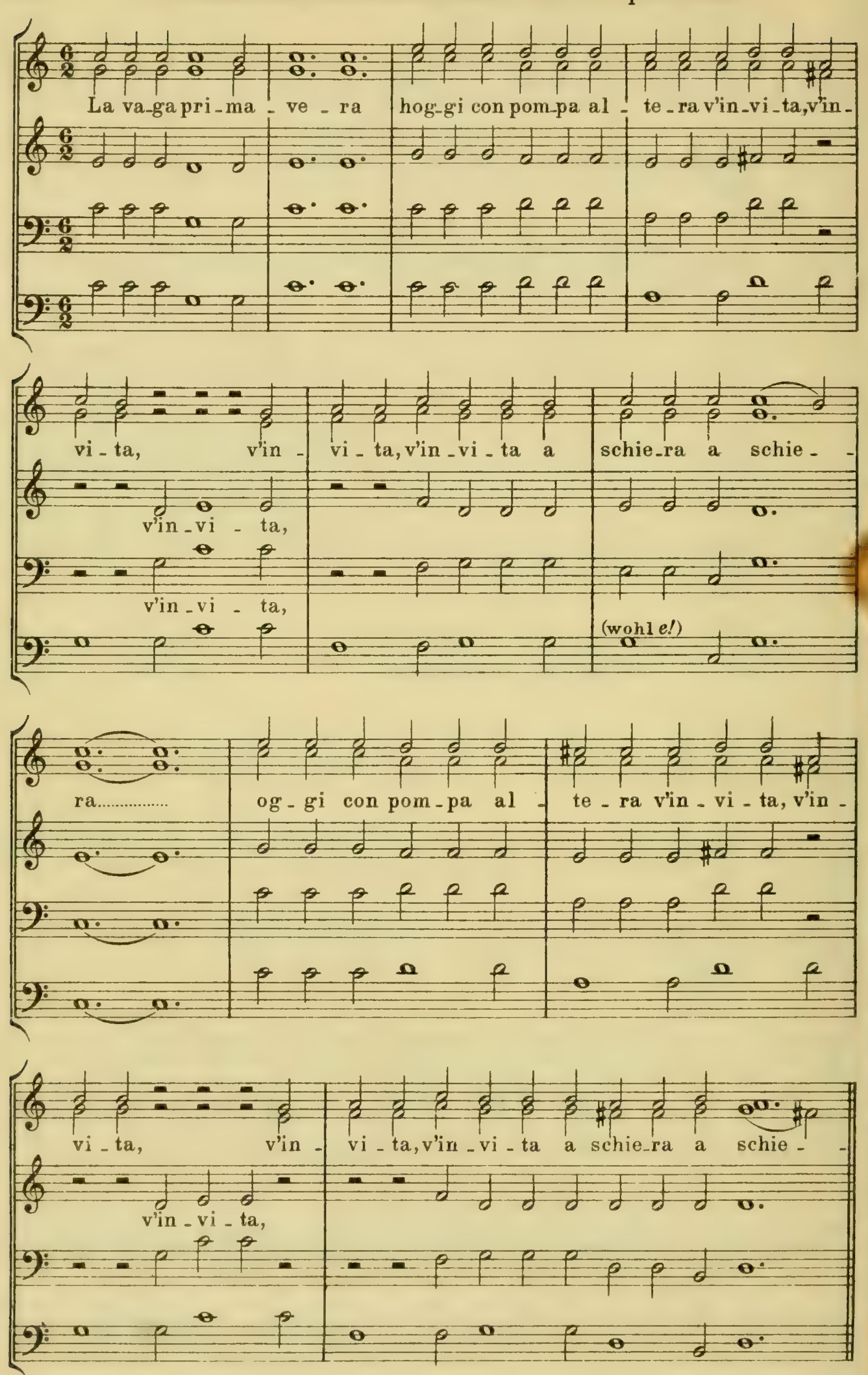



all' in_fer - no
ar_ras_ca_te di ch'a
fra - te, fer_ma_te da na
ban - na
stat - te_ne in sar - vo guar - da
guar_da mo commo
fac - cio bi - di
mo la de_strez_za de sto
brac - cio
sta_te ar_re - to oh
là, non v'ac_co_sta - te,
fer - ma, non me te -
ni - te ah, ma_ri -
o - lo, ven_ga chi pre -
ten - de pi_gliar_se_la co
mi - co lie - sto
Zan - ne, sta'n tuo - no
Zanni.
Via su,
ah, va_lent hom,
al - le grament
me_nai man
or si brav
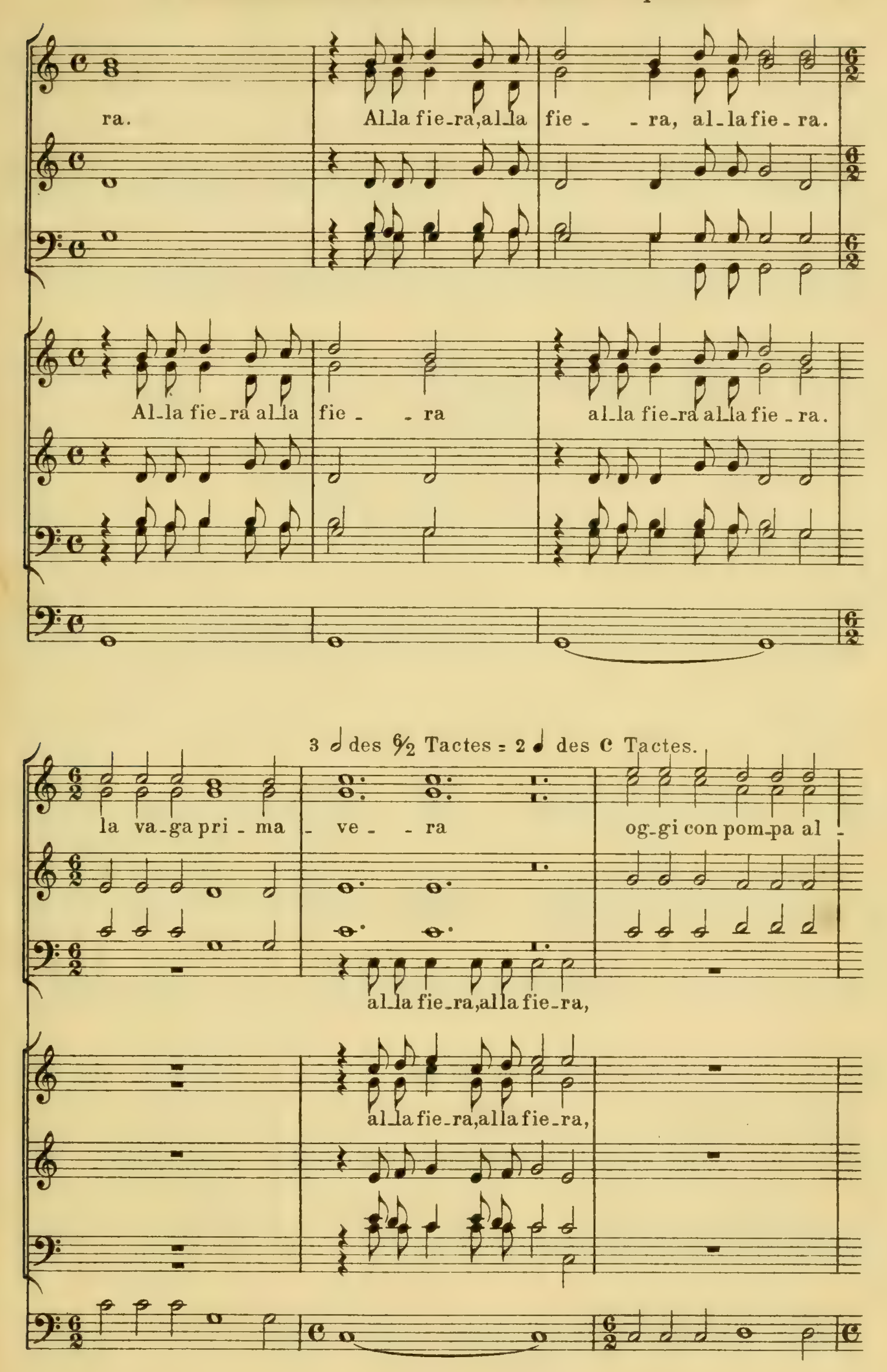


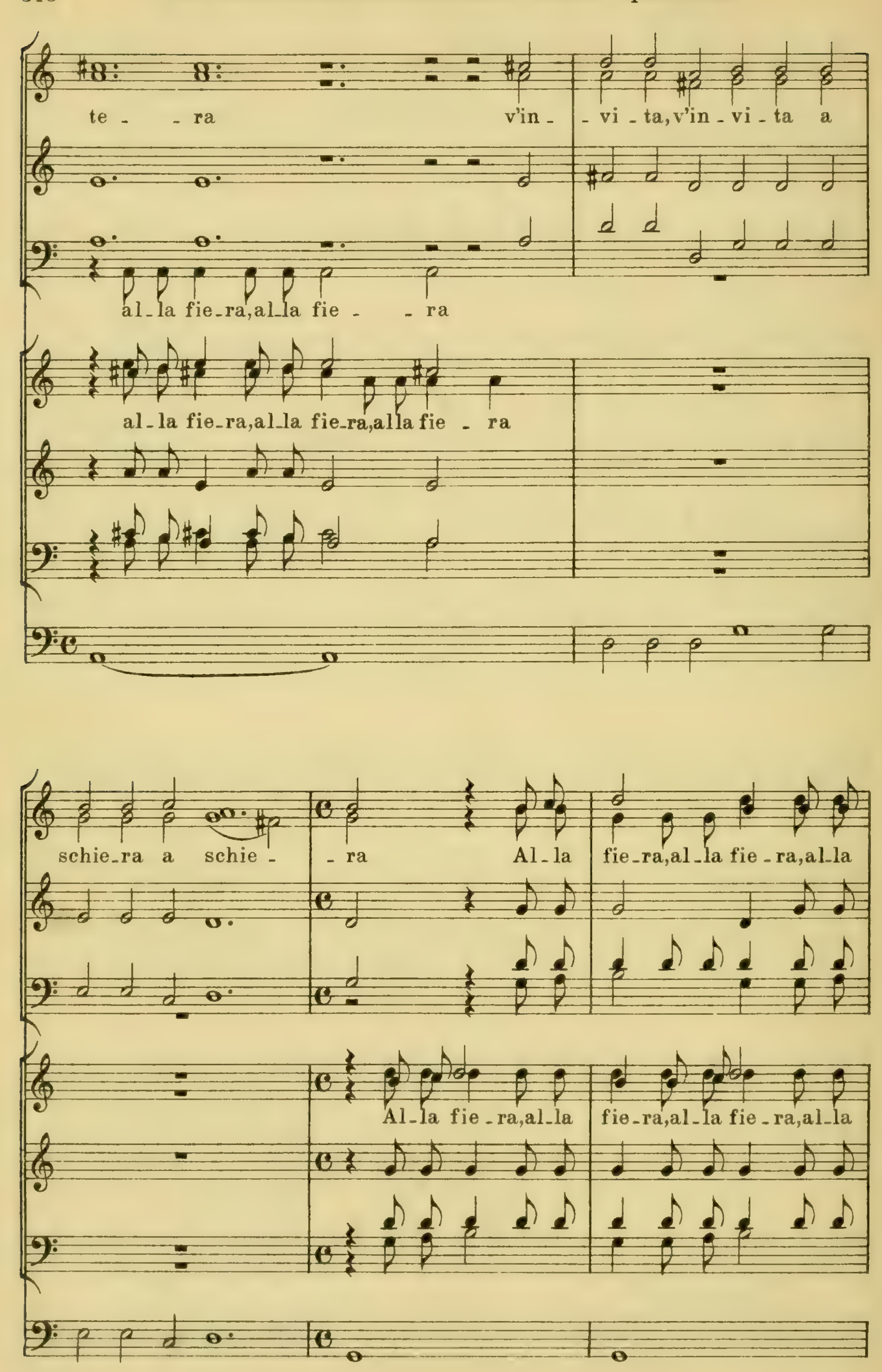
se be me de or_di _ na _ ri com_bat'mal vo_lon _ te _ ra col to e _
sem _ pi de ti son de_ven_tà an_ca mi si brav, e fo _ ri_bond ch'es_ser po _
tra_no destruzzi_tor del mond'. Ghe chi nessun bra _ vaz ch'el voless ch'el ghe
fuss rott il mo_staz o la ti _ re _ ti da ban _ da guar_da un
po stà stoc_ca _ da ved' an po' sto ri _ ver _ se po' stà cor_te _
la _ da che ten par?
Coviello.
O bra_vo scher_me _ to _ re mi _ ni
pro_prio le mani al_la ce _ ca_ta e lo ri _ vier_so ti_ri pe stoc_ca_ta.

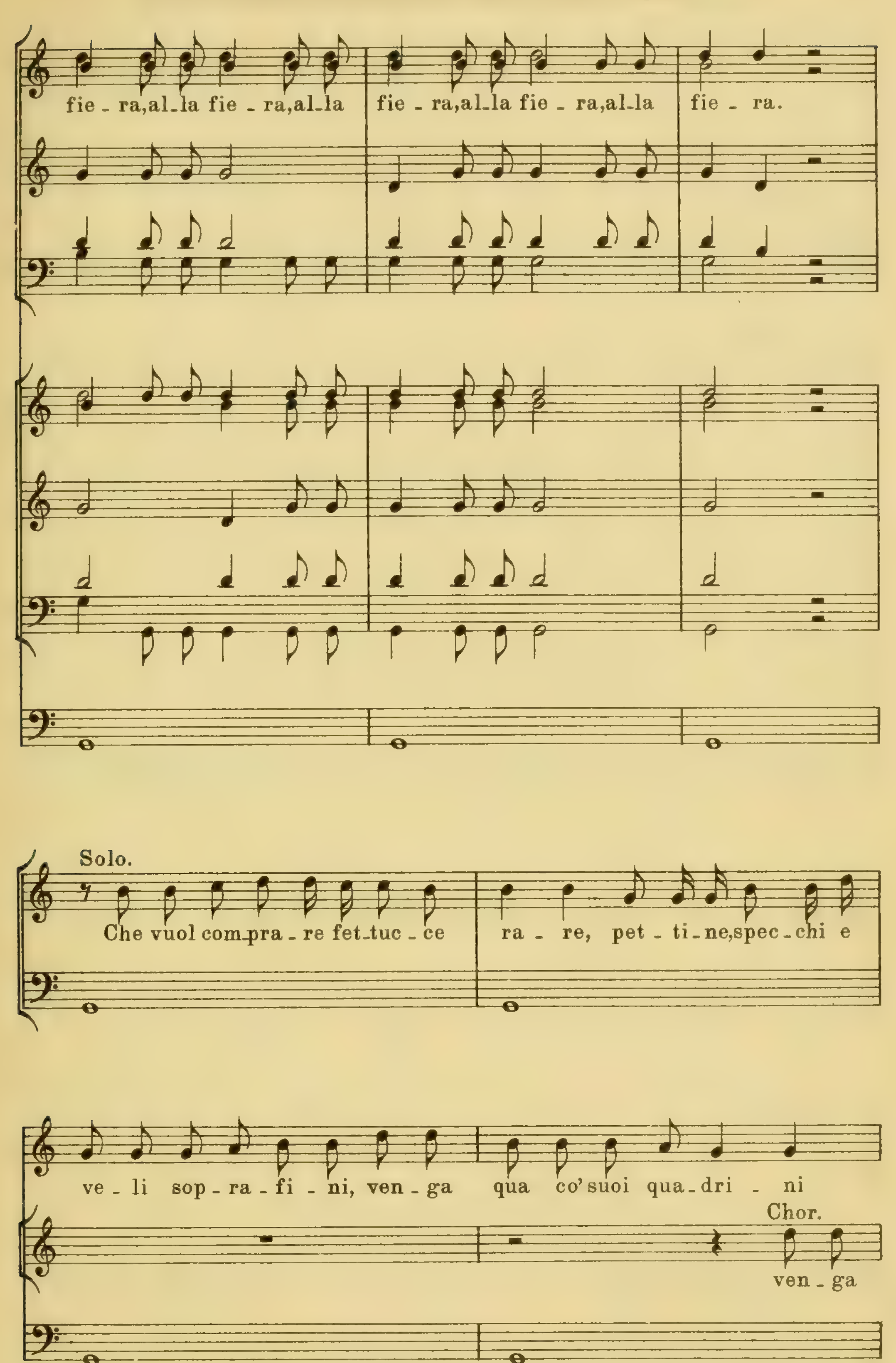
II. Atto II. Scena IX.
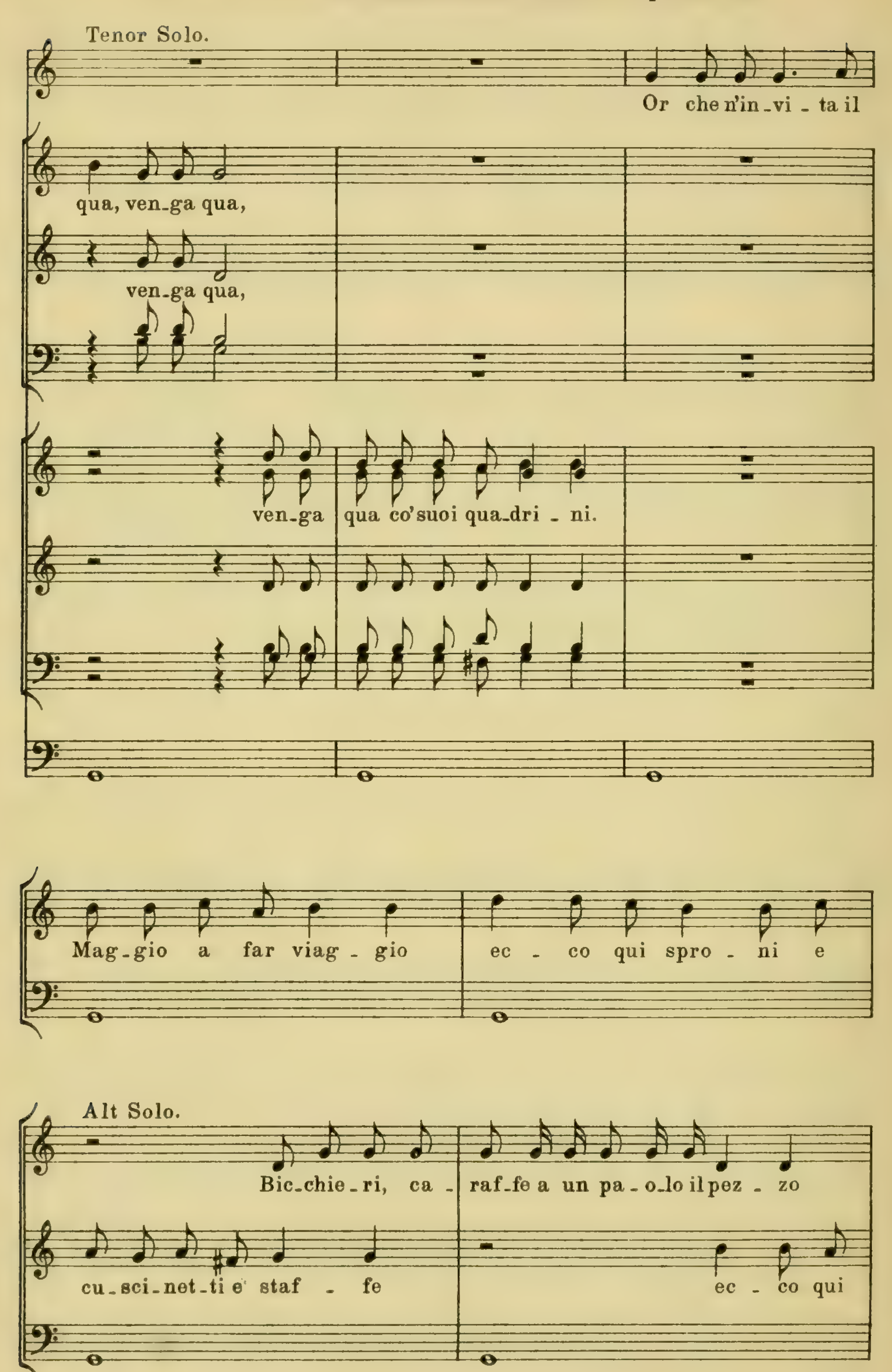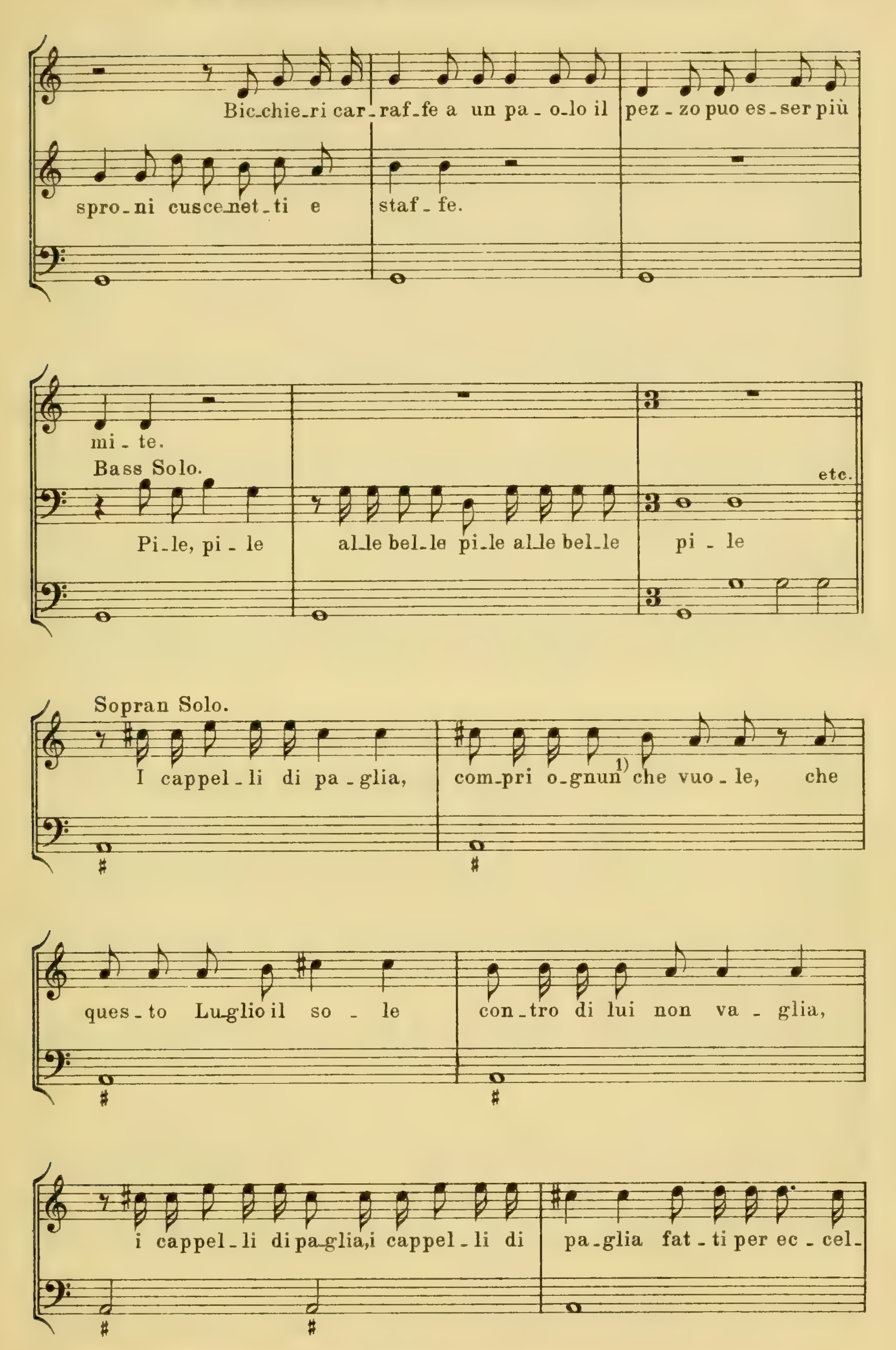



La va-ga pri-ma - ve - ra hog-gi con pom-pa al - te - ra v'in-vi-ta,v'in-
vi - ta, v'in - vi - ta, v'in - vi - ta a schie-ra a schie - -
v'in - vi - ta,
v'in - vi - ta,
(wohl e!)
ra................
og - gi con pom - pa al - te - ra v'in - vi - ta, v'in -
vi - ta, v'in - vi - ta,v'in - vi - ta a schie-ra a schie - -
v'in - vi - ta,


ra.
Al_la fie_ra, al_la fie_ - ra, al_la fie_ra.
Al_la fie_ra al_la fie_ - ra
al_la fie_ra al_la fie_ra.
3 𝅗𝅥 des 6/2 Tactes = 2 ♩ des C Tactes.
la va_ga pri_ma_ve_ - ra
og_gi con pom_pa al_
al_la fie_ra, al_la fie_ra,
al_la fie_ra, al_la fie_ra,

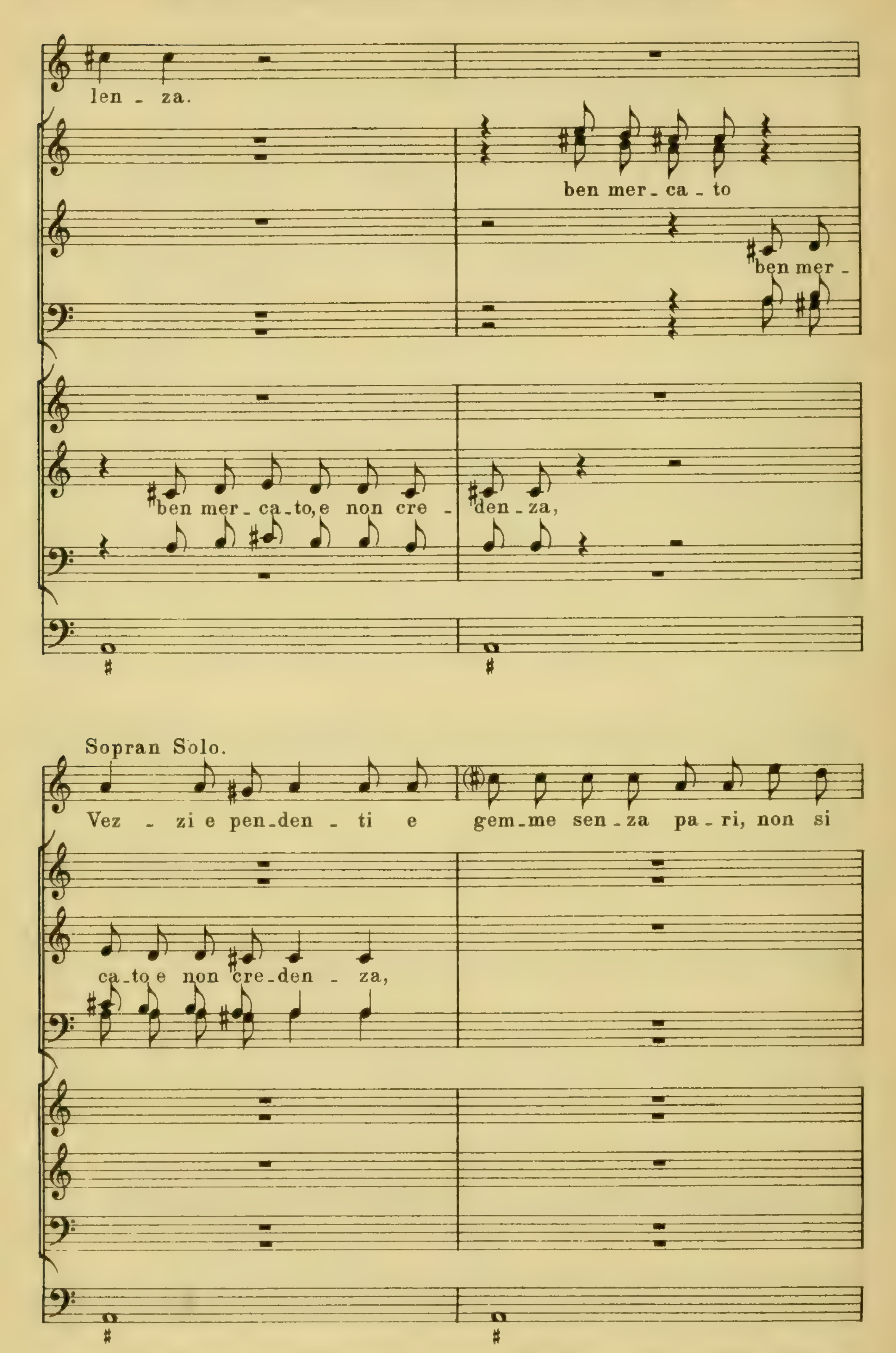

te - - ra v'in - - vi - ta, v'in - vi - ta a
al - la fie - ra, al - la fie - - ra
al - la fie - ra, al - la fie - ra, al - la fie - ra
schie - ra a schie - - ra Al - la fie - ra, al - la fie - ra, al - la
Al - la fie - ra, al - la fie - ra, al - la fie - ra, al - la

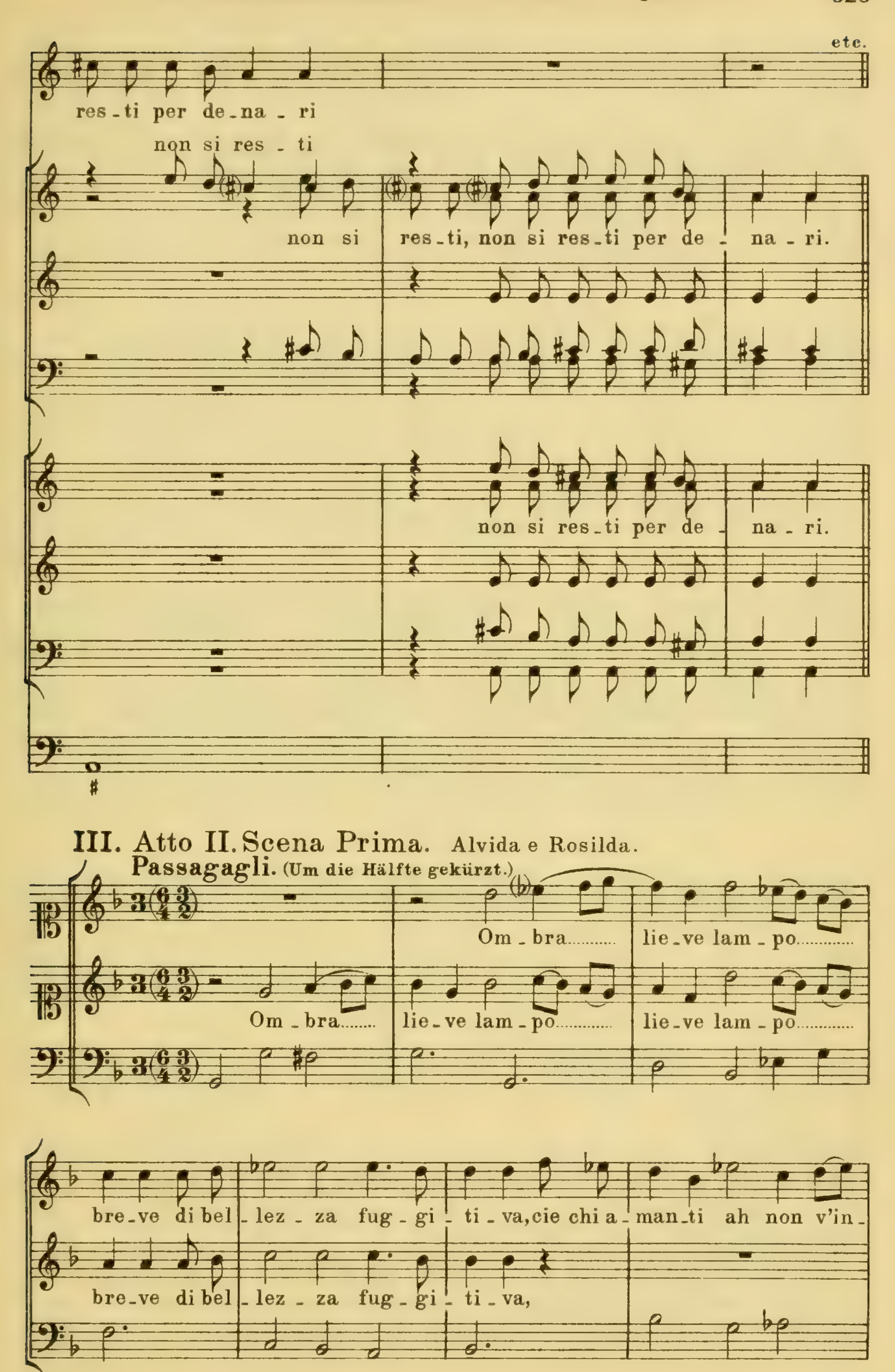

fie - ra, al - la fie - ra, al - la fie - ra, al - la fie - ra, al - la fie - ra.
Solo.
Che vuol com - pra - re fet - tuc - ce ra - re, pet - ti - ne, spec - chi e
ve - li sop - ra - fi - ni, ven - ga qua co' suoi qua - dri - ni
Chor.
ven - ga

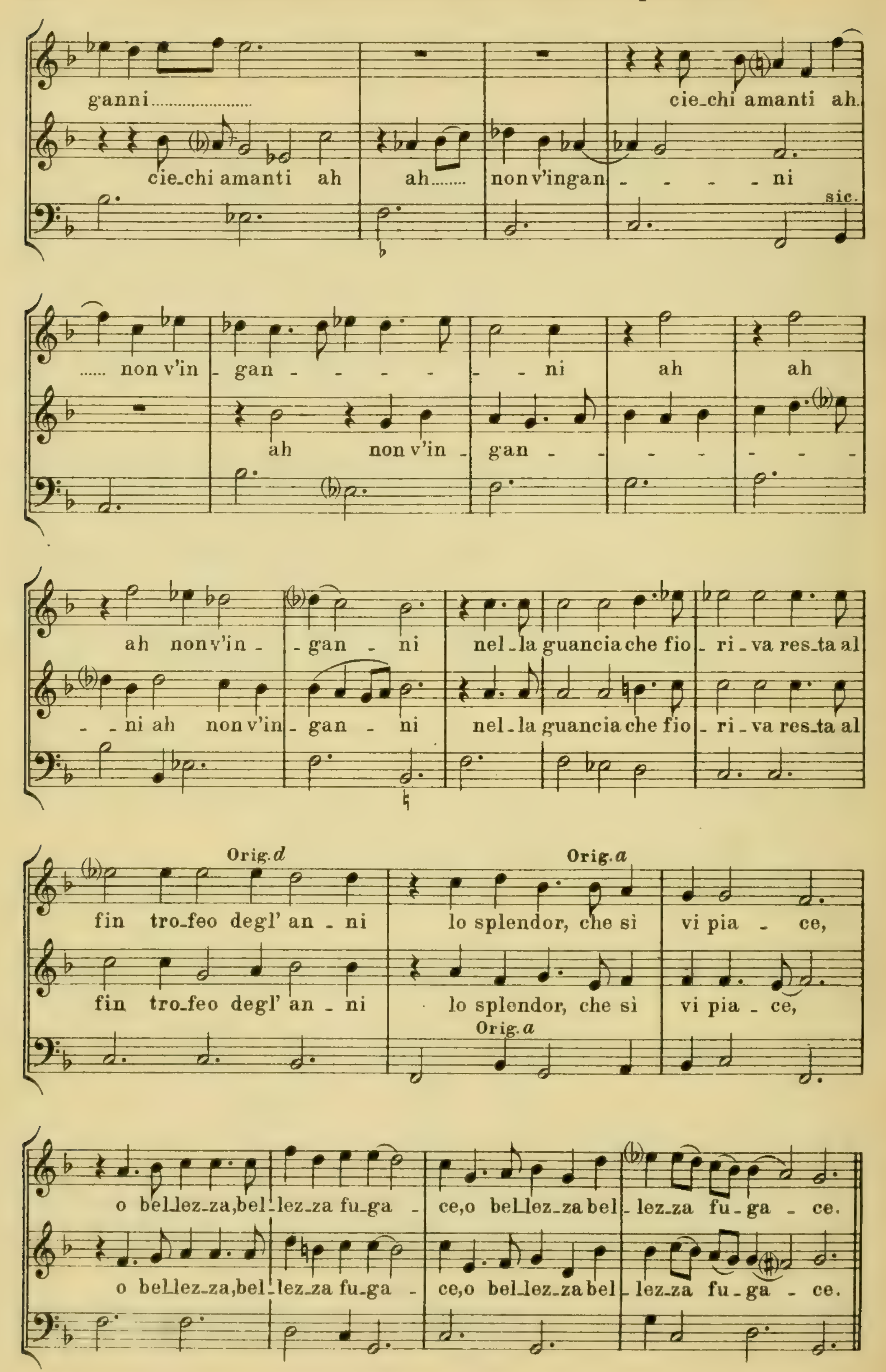

Tenor Solo.
Or che n'in-vi-ta il
qua, ven-ga qua,
ven-ga qua,
ven-ga qua co'suoi qua-dri-ni.
Mag-gio a far viag-gio ec-co qui spro-ni e
Alt Solo.
Bic-chie-ri, ca-raf-fe a un pa-o-lo il pez-zo
cu-sci-net-ti e' staf-fe ec-co qui



1) compri ognuno. Dialect Dritte Person Pluralis Conjunctivi für den Singular.


len - za.
ben mer - ca - to
ben mer -
ben mer - ca - to, e non cre -
den - za,
Sopran Solo.
Vez - zi e pen - den - ti e
gem - me sen - za pa - ri, non si
ca - to e non cre - den - za,
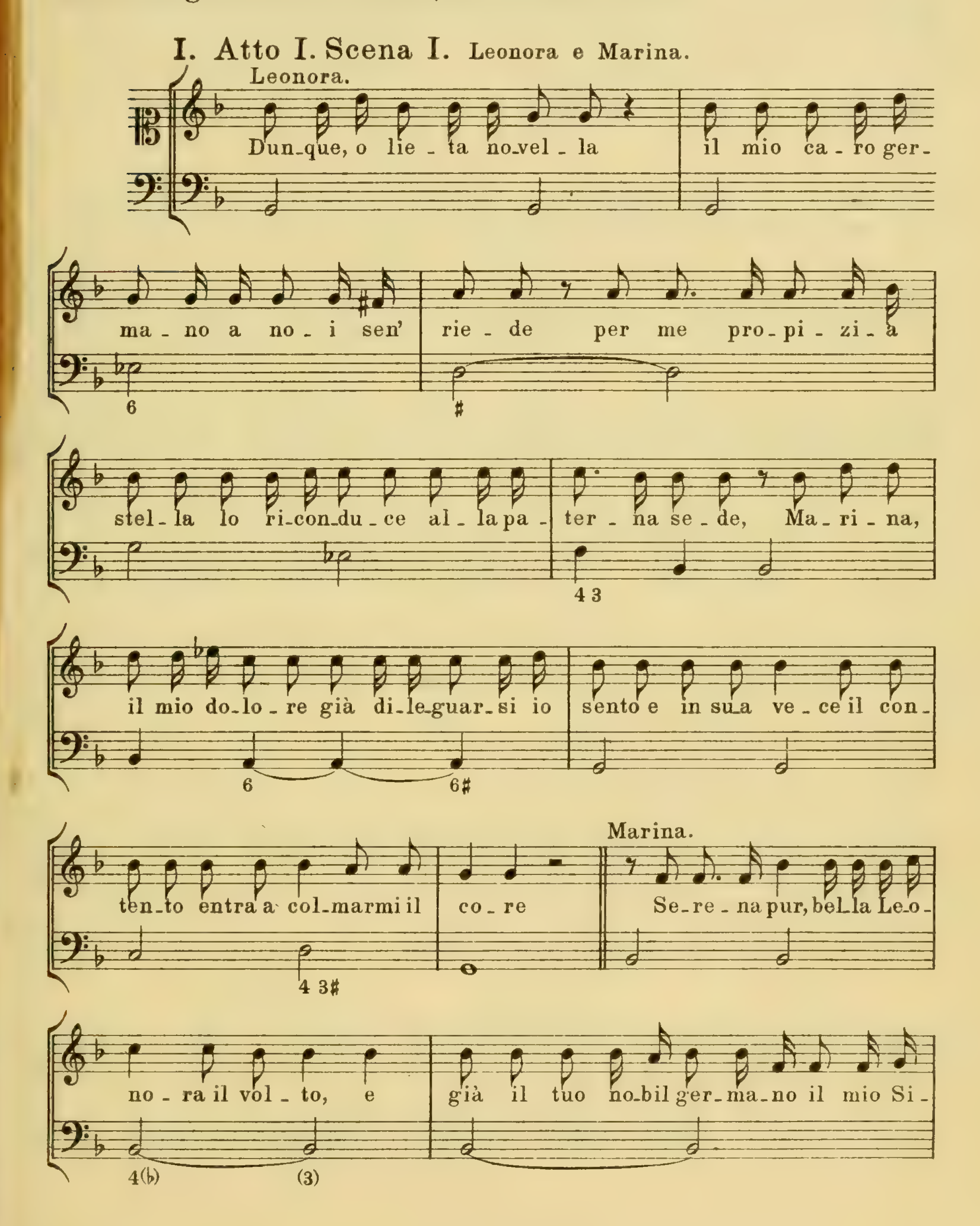

etc.
res - ti per de - na - ri
non si res - ti
non si
res - ti, non si res - ti per de - na - ri.
non si res - ti per de - na - ri.
III. Atto II. Scena Prima. Alvida e Rosilda.
Passagagli. (Um die Hälfte gekürzt.)
Om - bra
lie - ve lam - po
Om - bra
lie - ve lam - po
lie - ve lam - po
bre - ve di bel - lez - za fug - gi - ti - va, cie chi a - man - ti ah non v'in -
bre - ve di bel - lez - za fug - gi - ti - va,
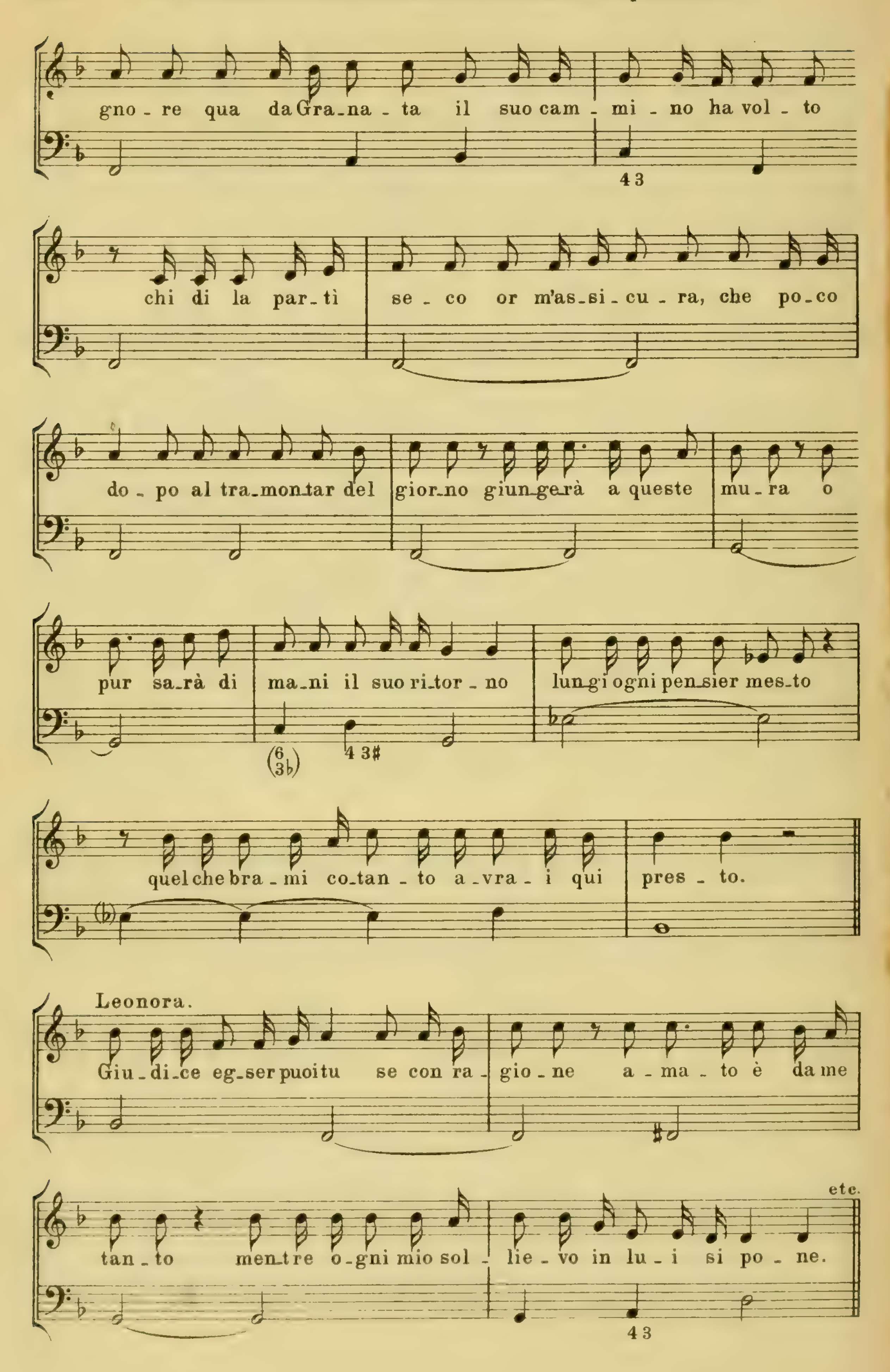

ganni .... cie_chi amanti ah.
cie_chi amanti ah ah........ non v'ingan - - - - ni
sic.
...... non v'in - gan - - - - - - ni ah ah
ah non v'in - gan - - - - - - - -
ah non v'in - - gan - ni nel - la guancia che fio - ri - va res_ta al
- - ni ah non v'in - gan - ni nel - la guancia che fio - ri - va res_ta al
Orig. d
Orig. a
fin tro_feo degl' an - ni lo splendor, che sì vi pia - ce,
fin tro_feo degl' an - ni lo splendor, che sì vi pia - ce,
Orig. a
o bel_lez_za, bel - lez_za fu_ga - ce, o bel_lez_za bel - lez_za fu - ga - ce.
o bel_lez_za, bel - lez_za fu_ga - ce, o bel_lez_za bel - lez_za fu - ga - ce.

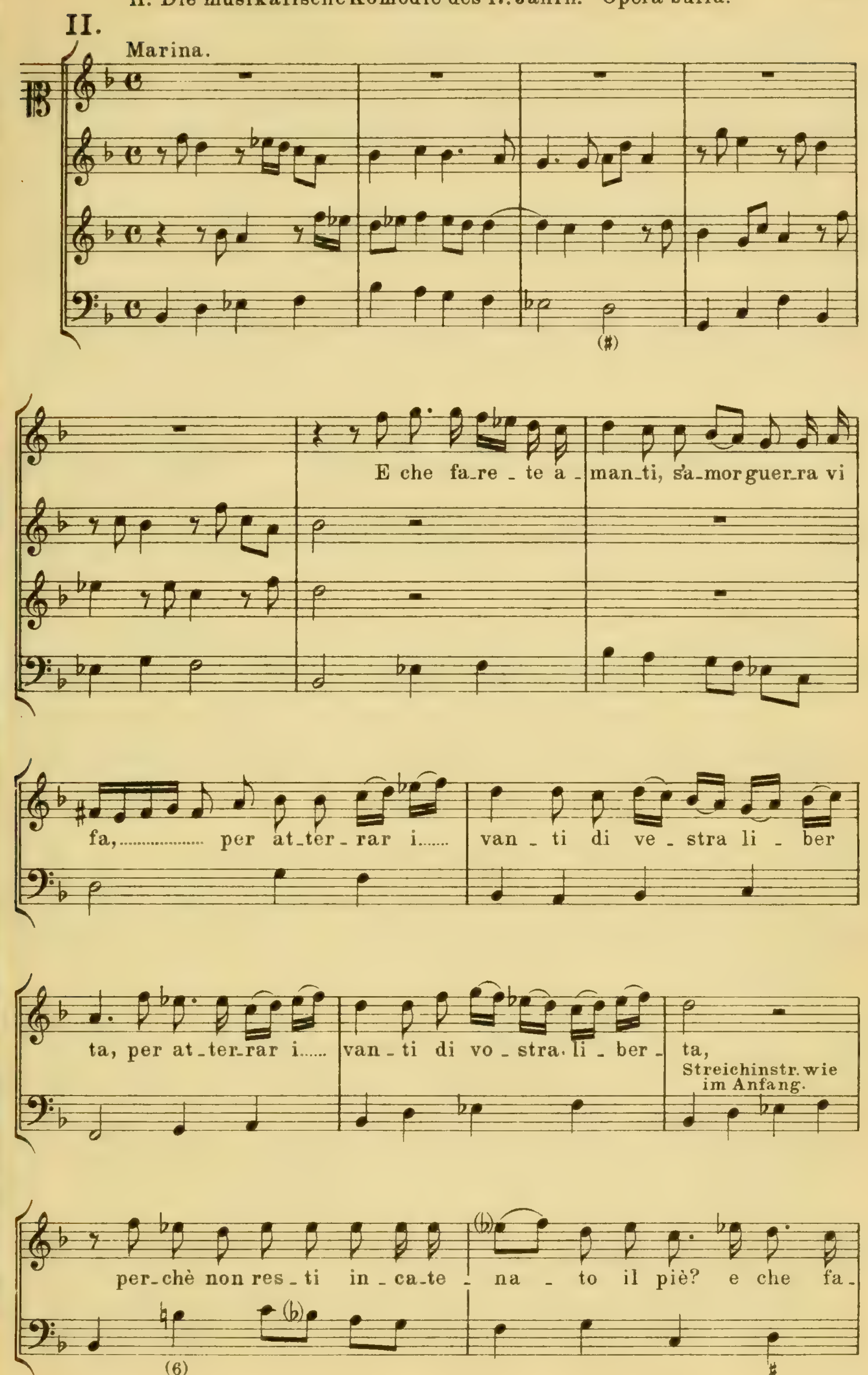
M. Maria Abbatini e Marco Marazzoli
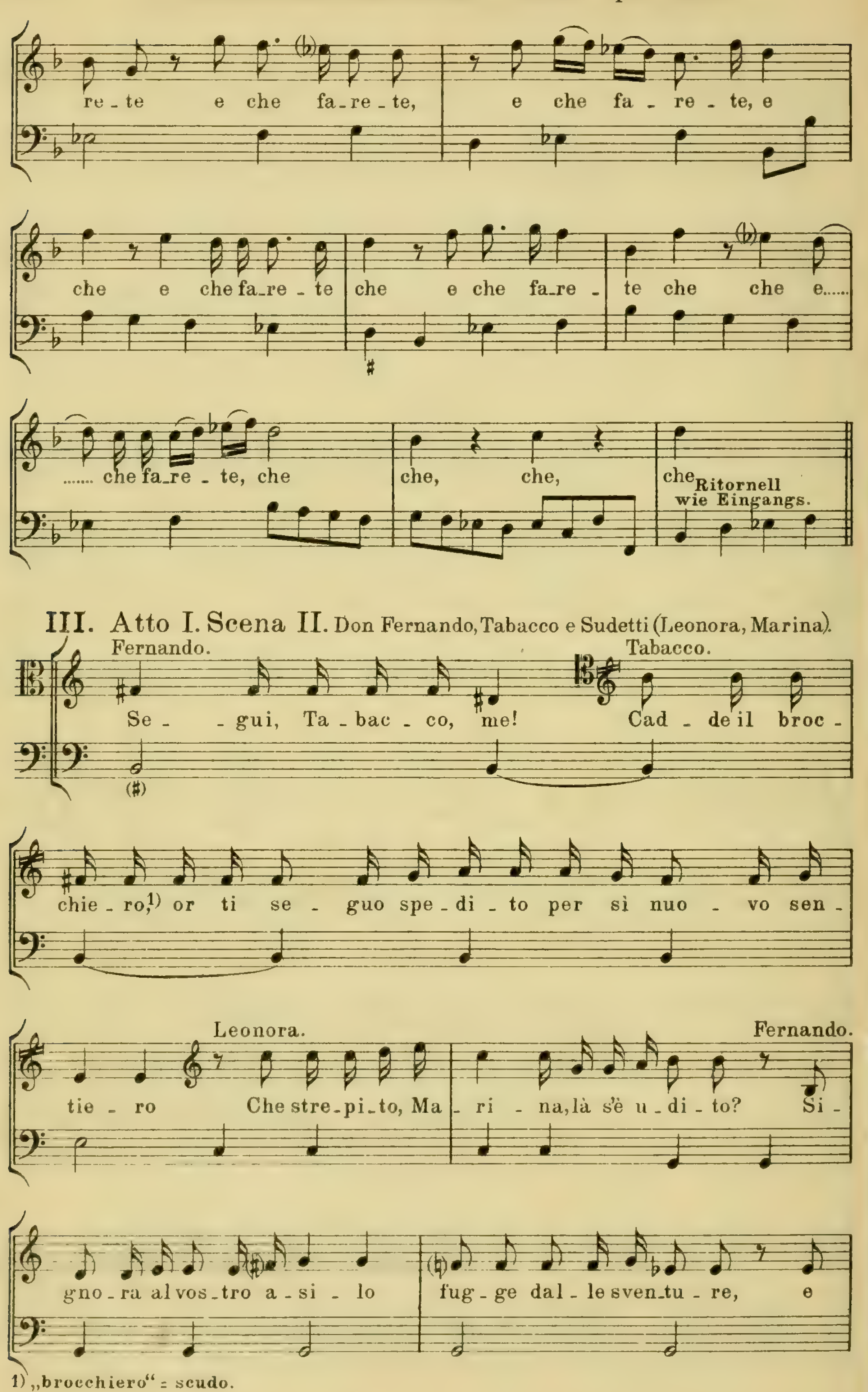
Comedia, Dal Male il Bene. Poesia dell Emmo Sign. Cardinale Rupigliosi. Quest opera musicale fu eseguita nell occasione delle Nozze del Principe di Palestrina con D. Olimpia Giustiniani e più volte ripetuta alla presenza della Regina di Sivezia, anni 1654-1658.

I. Atto I. Scena I. Leonora e Marina.

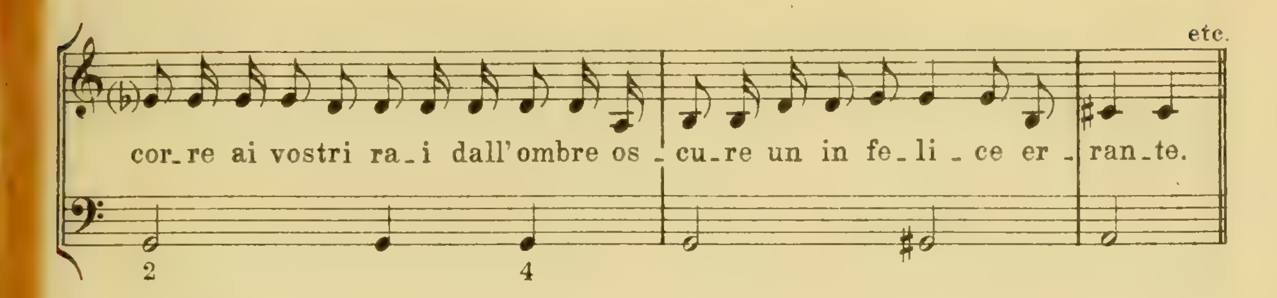



gno - re qua da Gra - na - ta il suo cam - mi - no ha vol - to
4 3
chi di la par - tì se - co or m'as - si - cu - ra, che po - co
do - po al tra - mon - tar del gior - no giun - ge - rà a queste mu - ra o
pur sa - rà di ma - ni il suo ri - tor - no lun - gi ogni pen - sier mes - to
4 3♯
quel che bra - mi co - tan - to a - vra - i qui pres - to.
Leonora.
Giu - di - ce es - ser puoi tu se con ra - gio - ne a - ma - to è da me
tan - to men - tre o - gni mio sol - lie - vo in lu - i si po - ne.
etc.
4 3
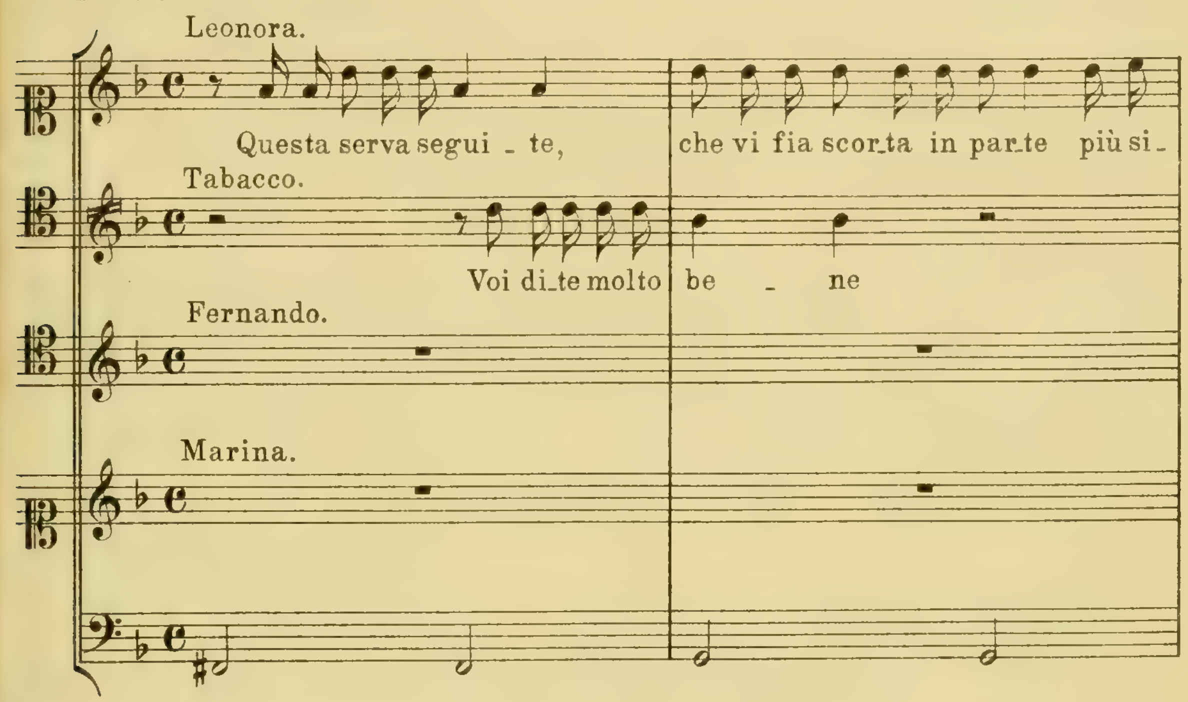

II.
Marina.
E che fa_re _ te a _ man_ti, s'a_mor guer_ra vi
fa, per at_ter _ rar i
van _ ti di ve _ stra li _ ber
ta, per at _ ter_rar i
van _ ti di vo _ stra li _ ber _
ta,
Streichinstr. wie im Anfang.
per_chè non res _ ti in _ ca_te _ na _ to il piè? e che fa_
(6)

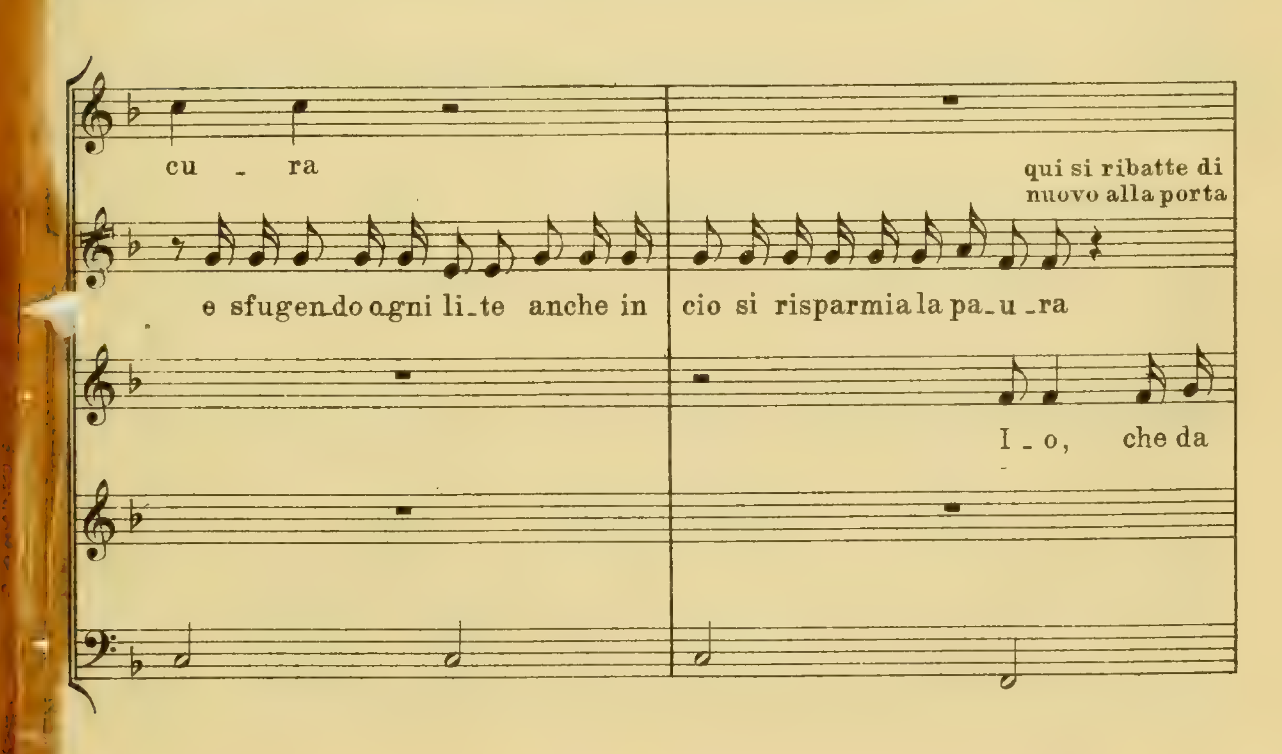


1) „brocchiero" = scudo.



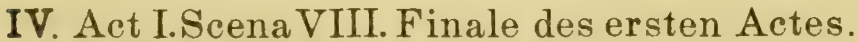
Ende der Scene.



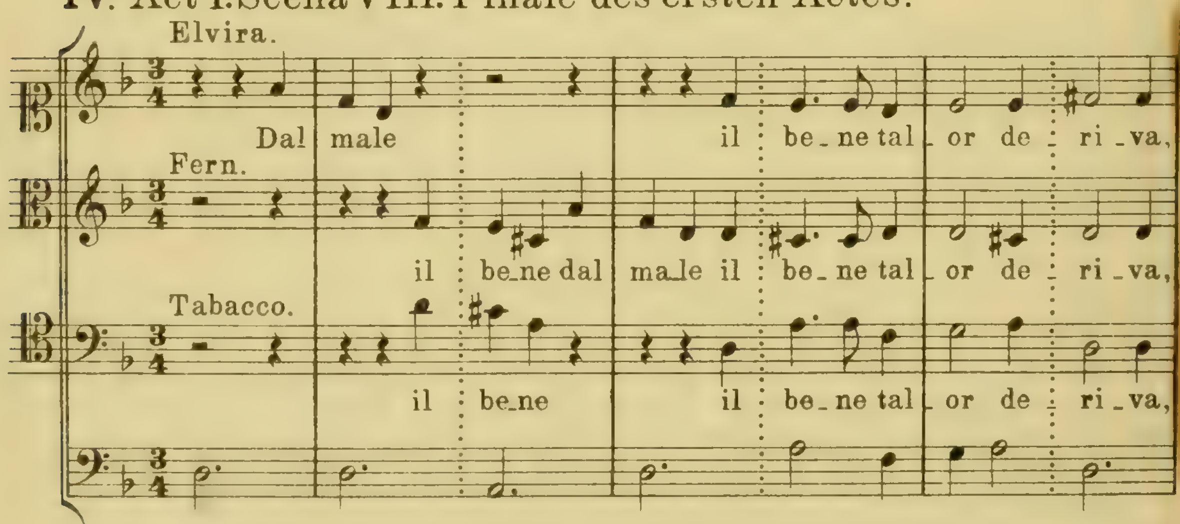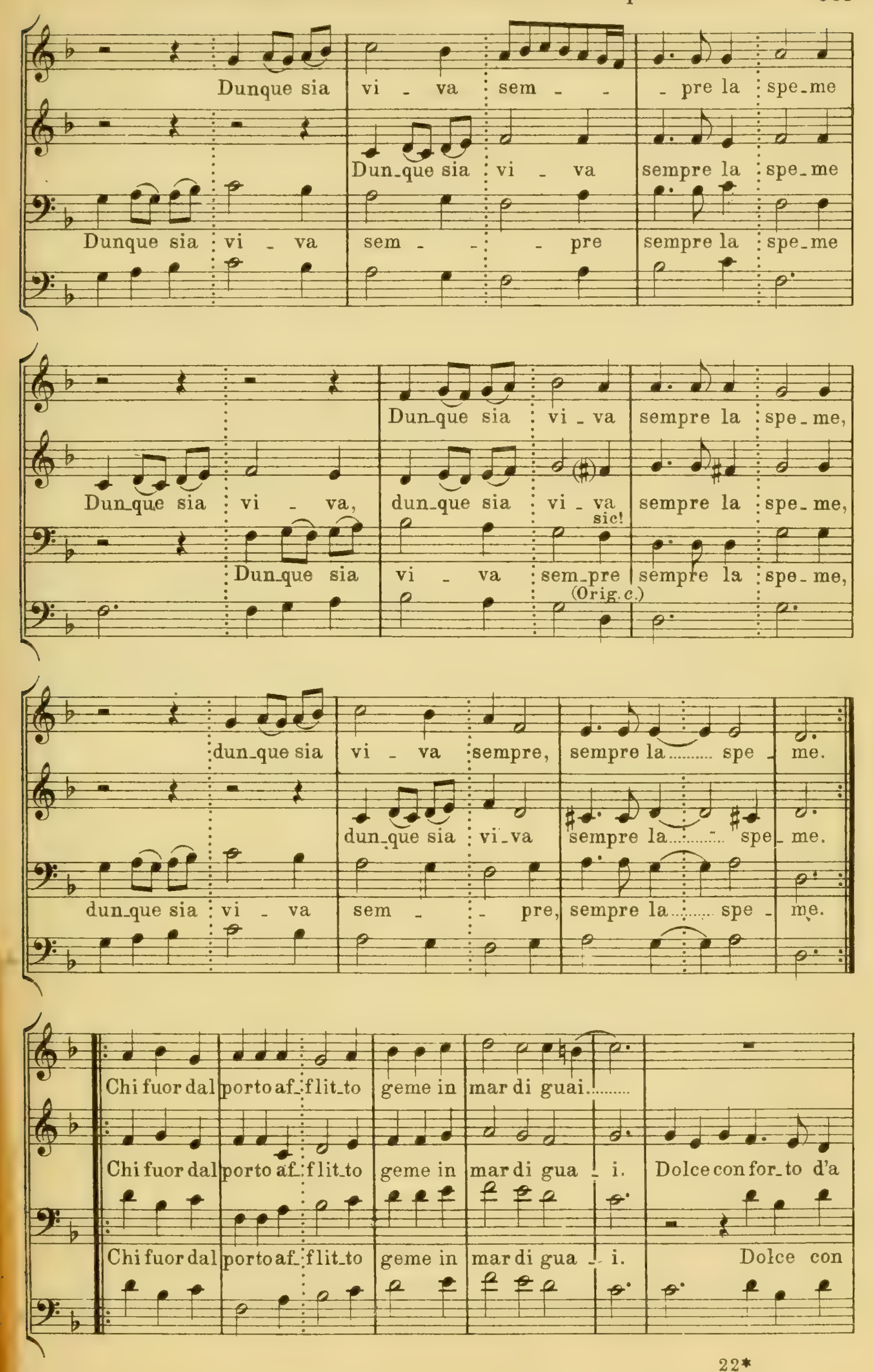


Van_ne, chi si trat_tie_ne se_co me stessa an_cor po_ne in pe_
Lascia nel_la mal' o_ra i complimen_ti,
vo_i, por_to ri_pie_no il cor d'ob_bli_go e_
Deh! segui i cen_ni

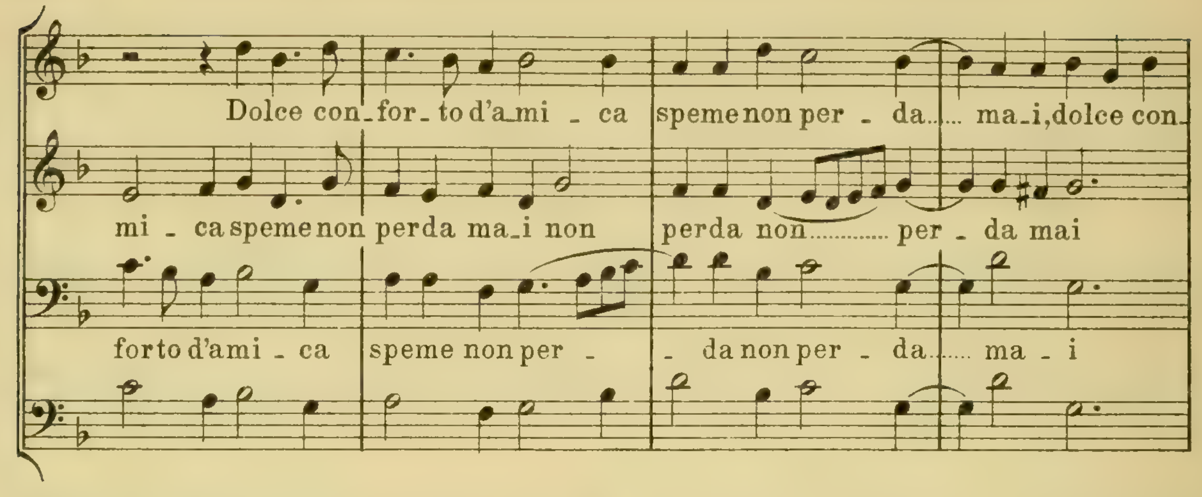
ri_glio può l'in_dugio appor_tar può l'indugio apportar gravi acci_denti.
questo avventurar tutti e un mal go_ver_no.
ter_no
suoi, deh! se_gui i cen_ni suo_i.
(♯)
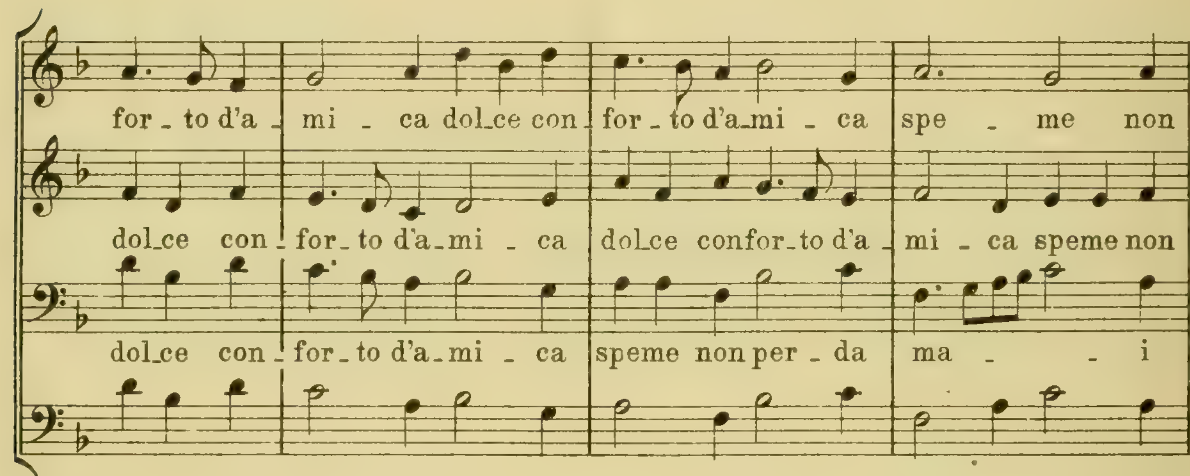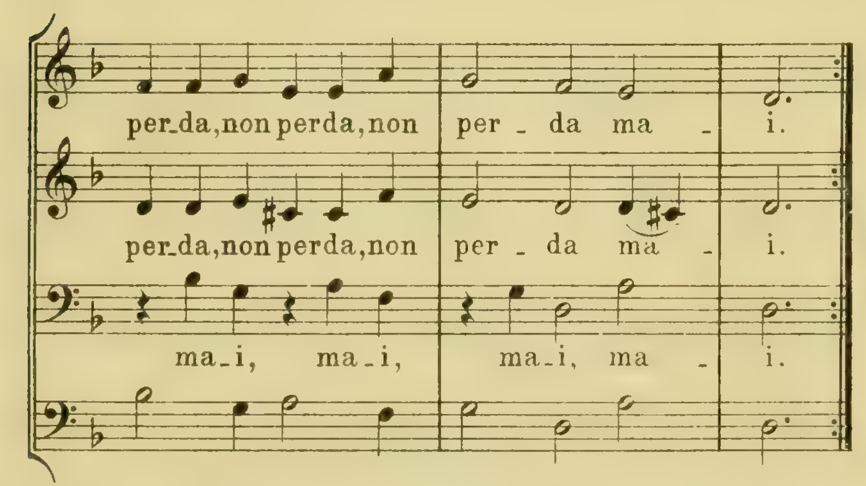


IV. Act I. Scena VIII. Finale des ersten Actes.




Dunque sia vi - va sem - - - pre la spe_me
Dun_que sia vi - va sempre la spe_me
Dunque sia vi - va sem - - - pre sempre la spe_me
Dunque sia vi - va sempre la spe - me,
Dun_que sia vi - va, dun_que sia vi - va sempre la spe - me,
sic!
Dun_que sia vi - va sem_pre sempre la spe - me,
(Orig. c.)
dun_que sia vi - va sempre, sempre la spe - me.
dun_que sia vi_va sempre la spe - me.
dun_que sia vi - va sem - - pre, sempre la spe - me.
Chi fuor dal porto af_flit_to geme in mar di guai
Chi fuor dal porto af_flit_to geme in mar di gua - i. Dolce con for_to d'a
Chi fuor dal porto af_flit_to geme in mar di gua - i. Dolce con





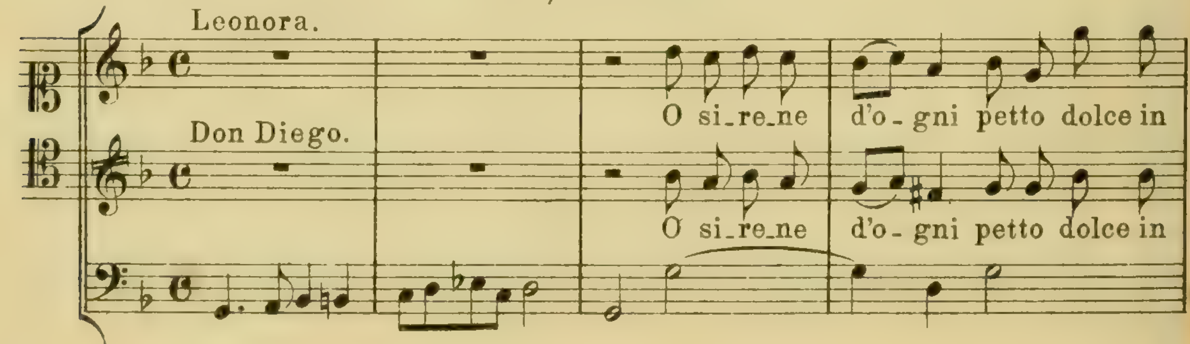


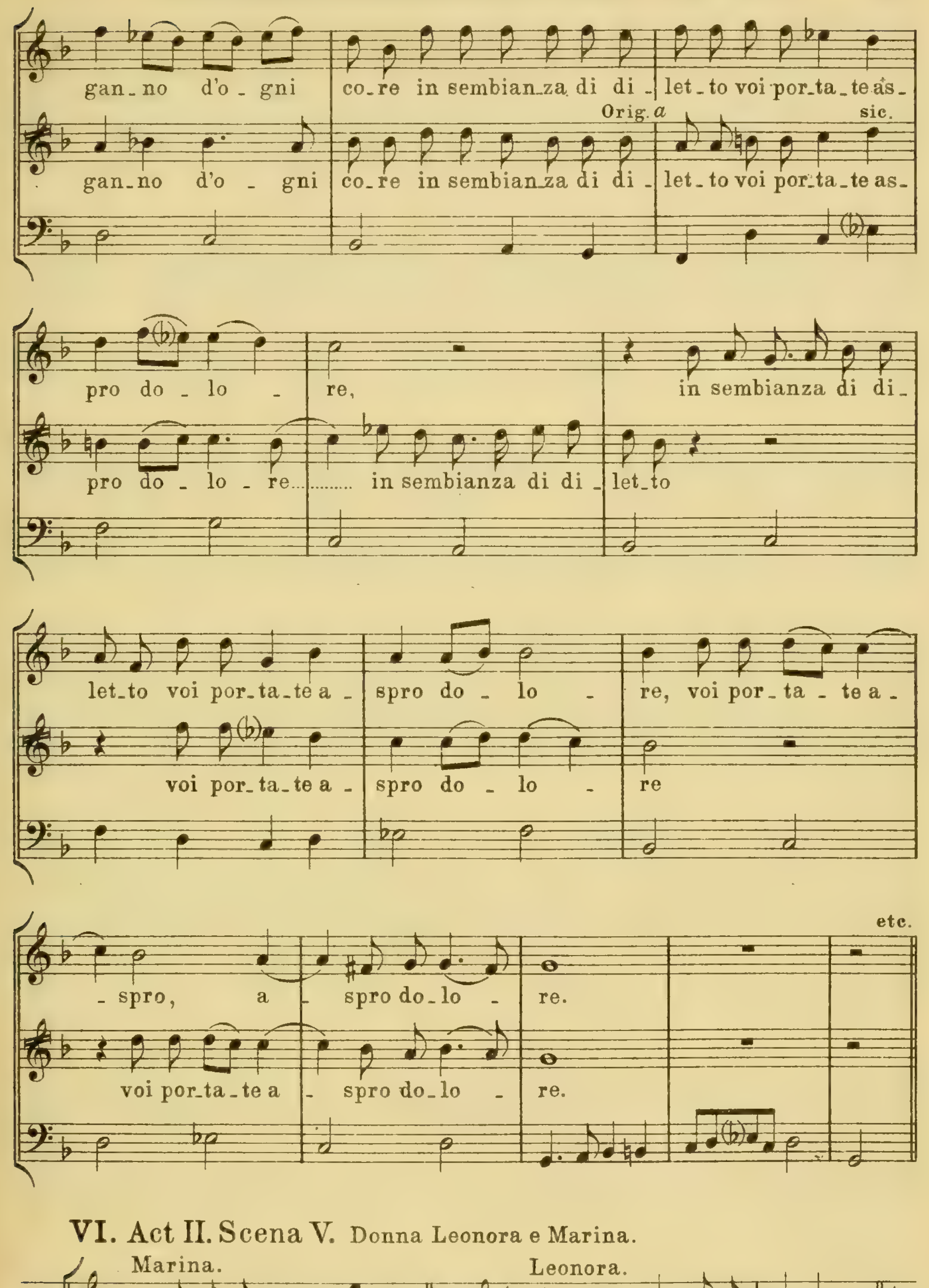
Nach der Wiederholung des zweiten Theiles wird der erste Theil da capo gesungen.

Fine dell' Atto primo.



V. Act II. Scena IV. Duett, zweiter Theil.





VI. Act II. Scena V. Donna Leonora e Marina.

Marina.

Si_gnora mia, la mancia

Leonora.

Che hai fat_to, Ma_ri_na?

Marina.

Che ho fat_to? ho fat_to più, che Car_lo in Francia ho cammi_nato

tut_ta la mat_ti - na bu - scando del_la mia in_for_ma - tio - ni e

fa - ci - le l'han re - sa...... i con_tras_se_gni, che te - ne - va in men_te

ma non con_si - ste so_lo in ciò l'im - pre - sa ho tro_va - to la

ca - sa e lun_ga - men - te an che ho par - la_to al Ca - va - lie - ro i -
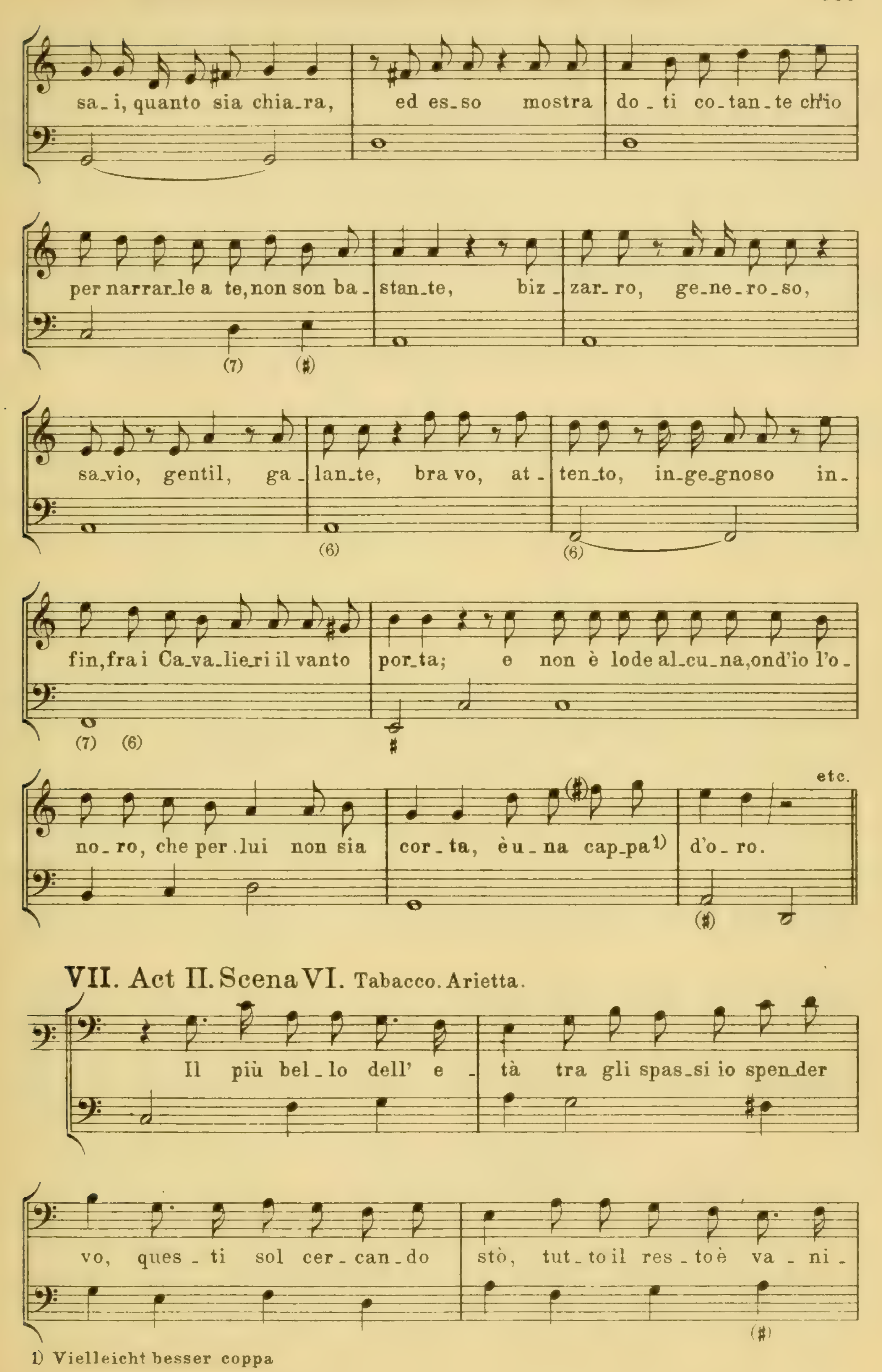
stes_so or chi cre - di, che si - a?

Leonora.
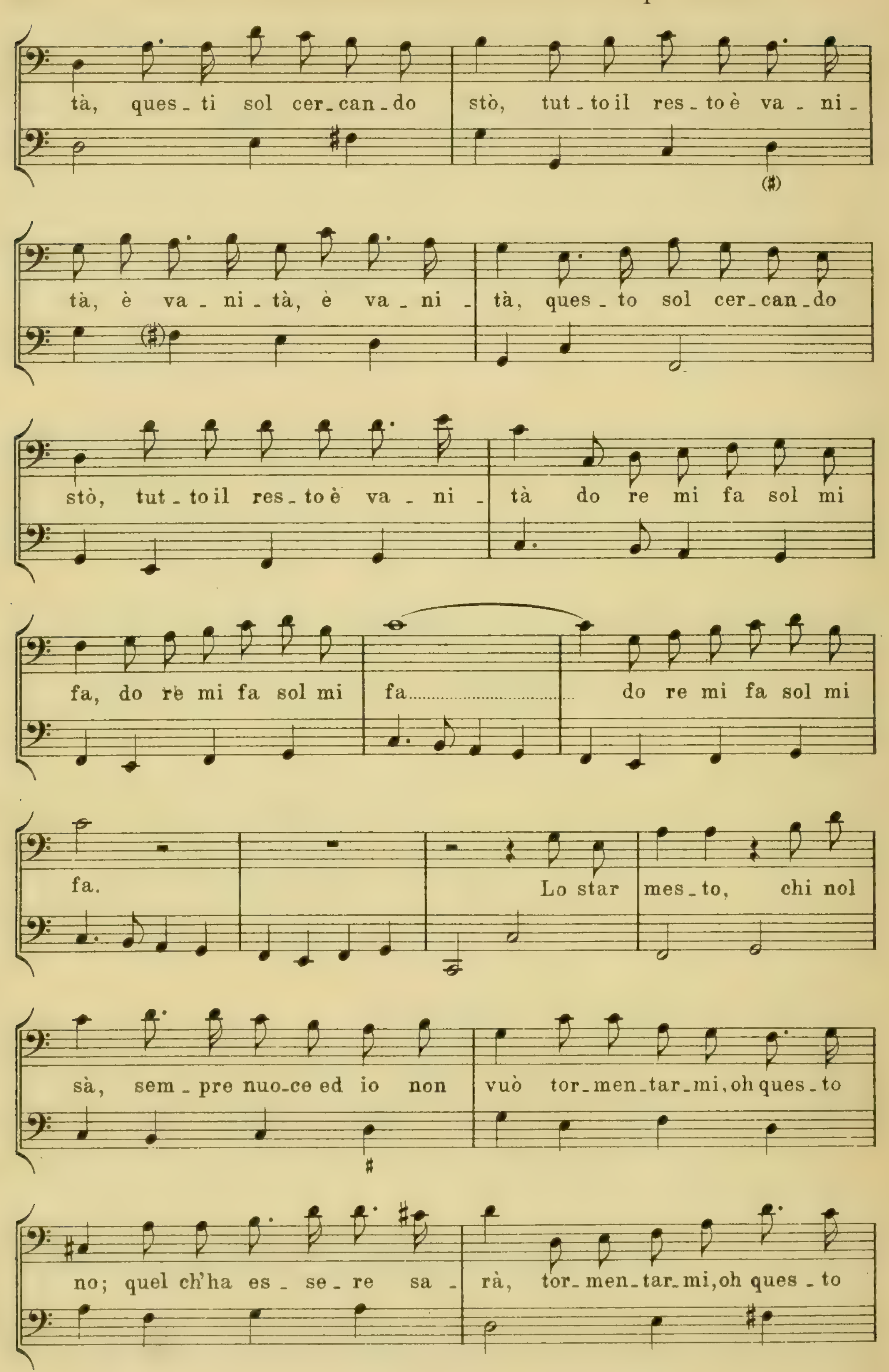
Nar - ra_lo o - mai.

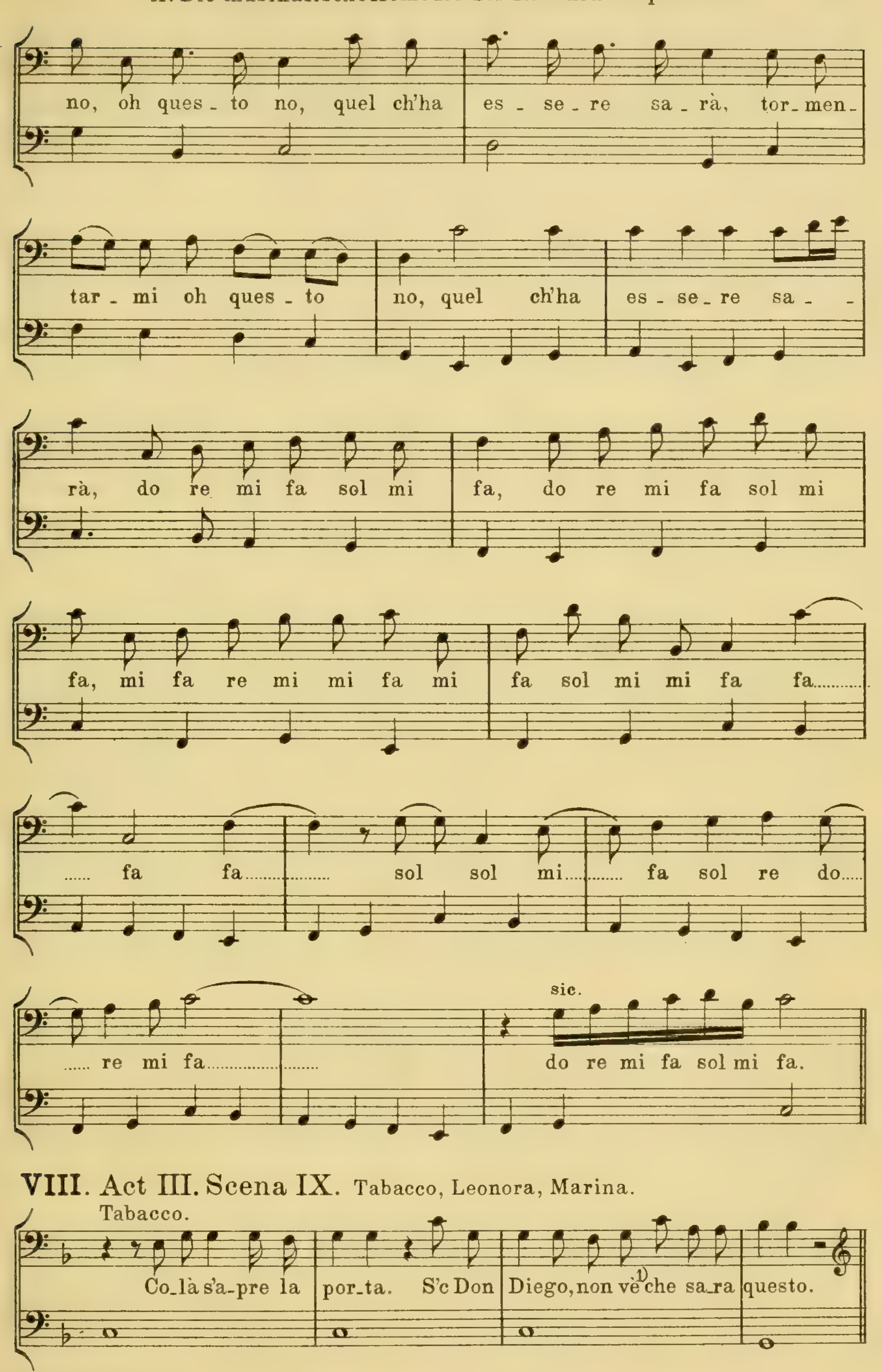
Marina.

Il no_me e Don Fer_nan_do del - la Cer_da sua pro_sa_pia già
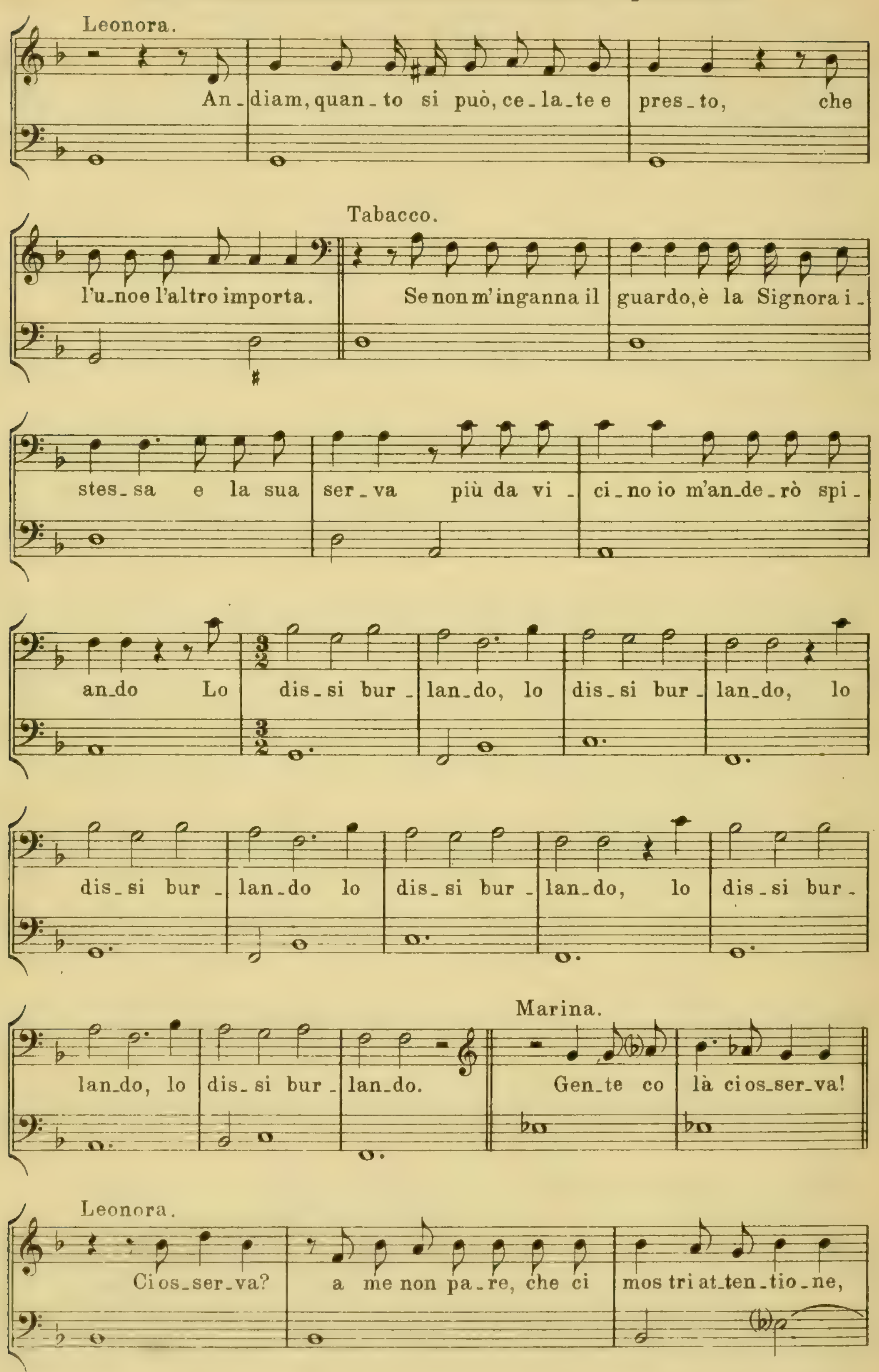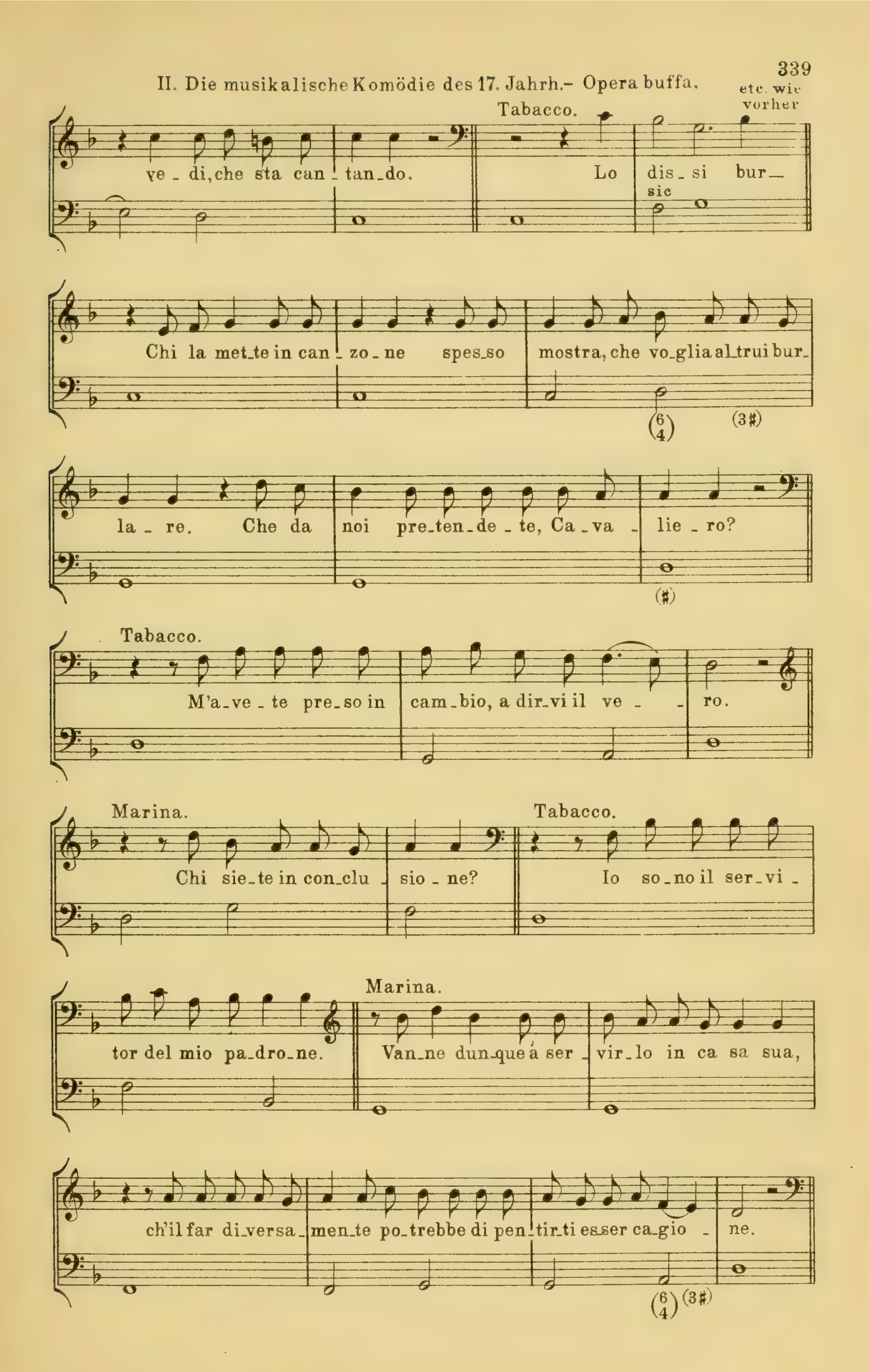


1) Vielleicht besser coppa

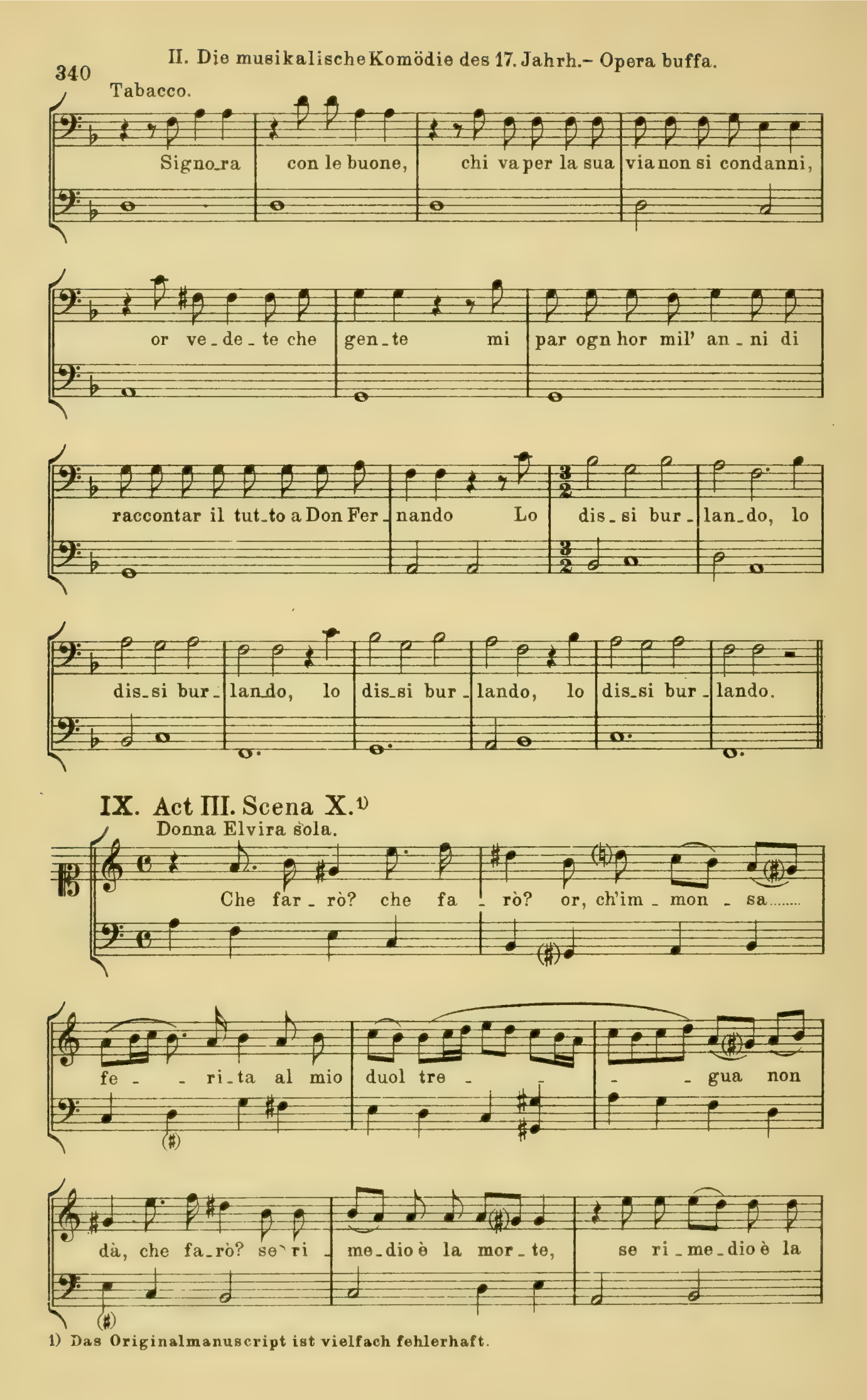

tà, ques_ti sol cer_can_do stò, tut_to il res_to è va_ni_
(♯)
tà, è va_ni_tà, è va_ni_ tà, ques_to sol cer_can_do
(♯)
stò, tut_to il res_to è va_ni_ tà do re mi fa sol mi
fa, do re mi fa sol mi fa........ do re mi fa sol mi
fa. Lo star mes_to, chi nol
sà, sem_pre nuo_ce ed io non vuò tor_men_tar_mi, oh ques_to
♯
no; quel ch'ha es_se_re sa_ rà, tor_men_tar_mi, oh ques_to



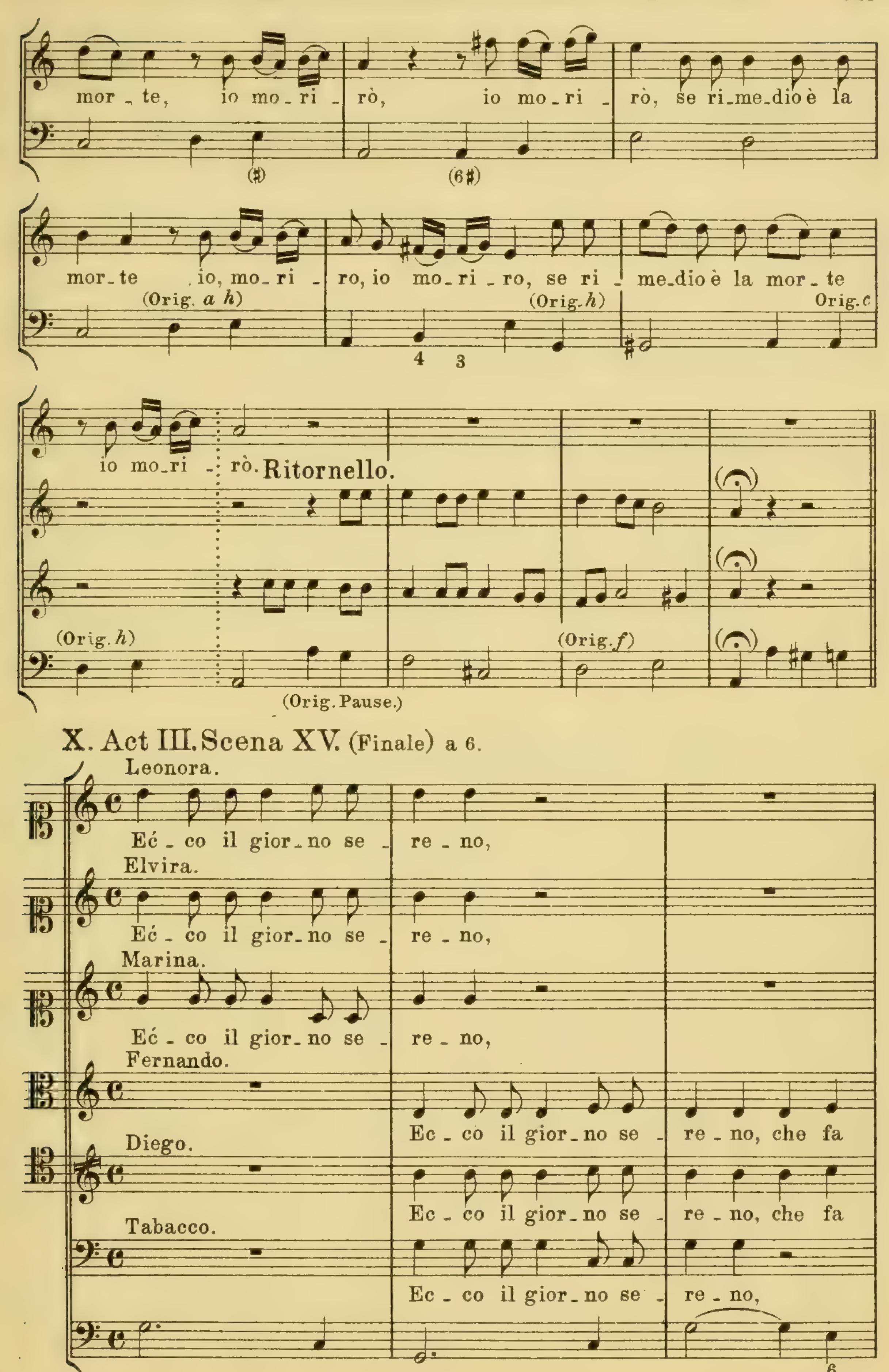
1) Text unsicher.


Leonora.
An_diam, quan_to si può, ce_la_te e pres_to, che l'u_no e l'altro importa.
Tabacco.
Se non m'inganna il guardo, è la Signora i_stes_sa e la sua ser_va più da vi_ci_no io m'an_de_rò spi_an_do Lo dis_si bur_lan_do, lo dis_si bur_lan_do, lo dis_si bur_lan_do lo dis_si bur_lan_do, lo dis_si bur_lan_do, lo dis_si bur_lan_do.
Marina.
Gen_te co là ci os_ser_va!
Leonora.
Ci os_ser_va? a me non pa_re, che ci mos tri at_ten_tio_ne,


Tabacco.
etc. wie vorher
ve - di, che sta can - tan - do.
Lo dis - si bur - sic
Chi la met - te in can - zo - ne spes - so mostra, che vo - glia al - trui bur - la - re.
Che da noi pre - ten - de - te, Ca - va - lie - ro?
Tabacco.
M'a - ve - te pre - so in cam - bio, a dir - vi il ve - ro.
Marina.
Chi sie - te in con - clu - sio - ne?
Tabacco.
Io so - no il ser - vi - tor del mio pa - dro - ne.
Marina.
Van - ne dun - que à ser - vir - lo in ca sa sua,
ch'il far di - versa - men - te po - trebbe di pen - tir - ti es - ser ca - gio - ne.



1) Das Originalmanuscript ist vielfach fehlerhaft.


mor - te, io mo - ri - rò, io mo - ri - rò, se ri - me - dio è la
(♯) (6♯)
mor - te io, mo - ri - ro, io mo - ri - ro, se ri - me - dio è la mor - te
(Orig. a h) (Orig. h) Orig. c
4 3
io mo - ri - rò.
Ritornello.
(Orig. h) (Orig. f)
(Orig. Pause.)
X. Act III. Scena XV. (Finale) a 6.
Leonora.
Ec - co il gior - no se - re - no,
Elvira.
Ec - co il gior - no se - re - no,
Marina.
Ec - co il gior - no se - re - no,
Fernando.
Ec - co il gior - no se - re - no, che fa
Diego.
Ec - co il gior - no se - re - no, che fa
Tabacco.
Ec - co il gior - no se - re - no,
6

fe_li_cis_si_mo

fe_li_cis_si_mo

fe_li_cis_si_mo

1)

do_po le nu_bi a | noi, a noi ri_tor_no...... | ...... fe_li_

do_po le nu bi a | no_i, a noi ri_tor_ | no. fe_li_

che fa do_po le | nu_bi a noi ri_tor_ | no. fe_li_

gior_no, fe_li_cis_si_mo, fe_li_ | cis_si_mo gior_ | no, colmo di gio_a il

gior_no, fe_li_ | cis_si_mo gior_ | no.

gior_no, fe_li_cis_si_ | mo gior_no...... | ......

cis_si_mo giorno, fe_li_ | cis_si_mo gior_ | no.

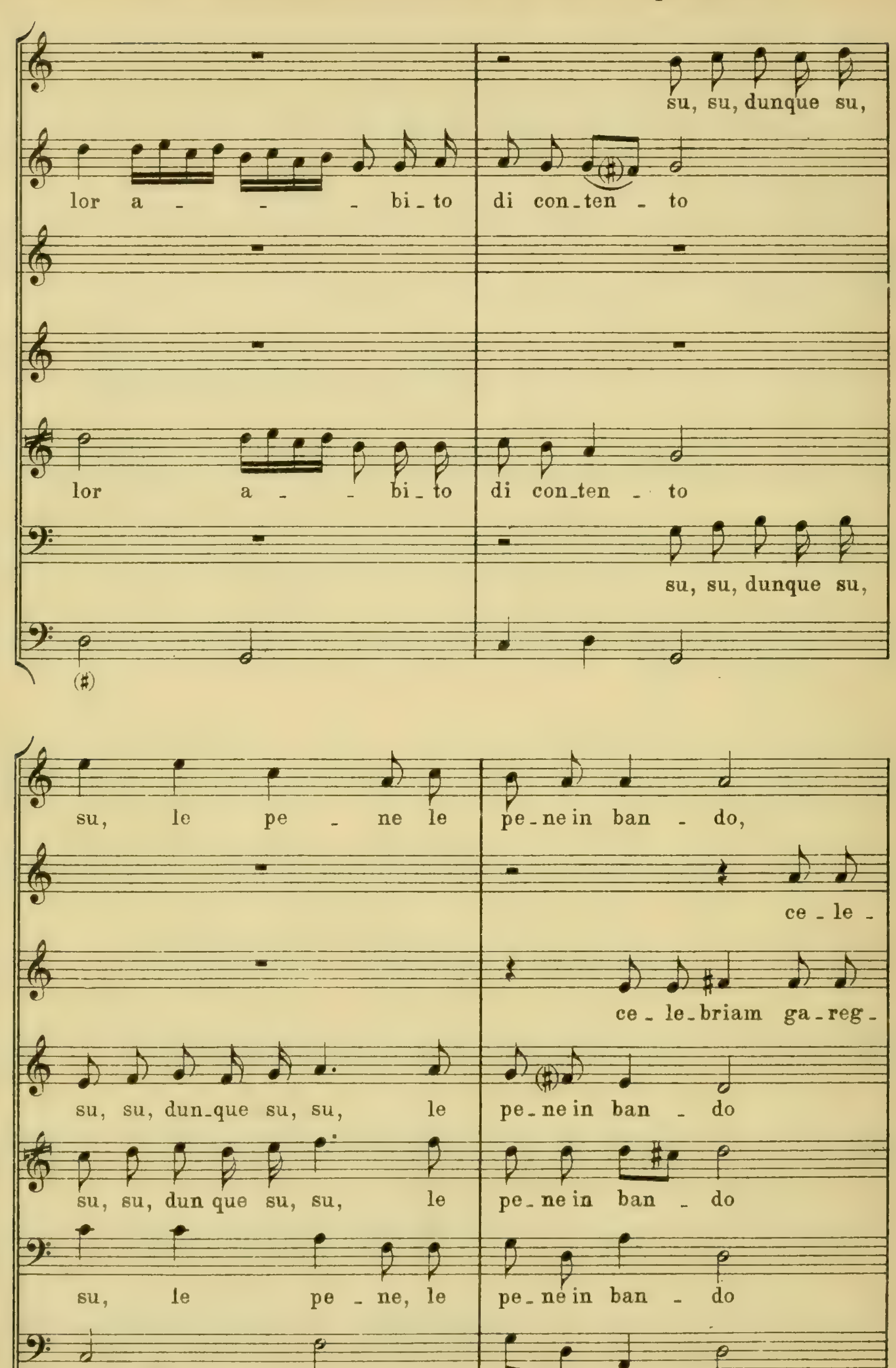
cis_si_mo giorno, fe_li_ | cis_si_mo gior_ | no.

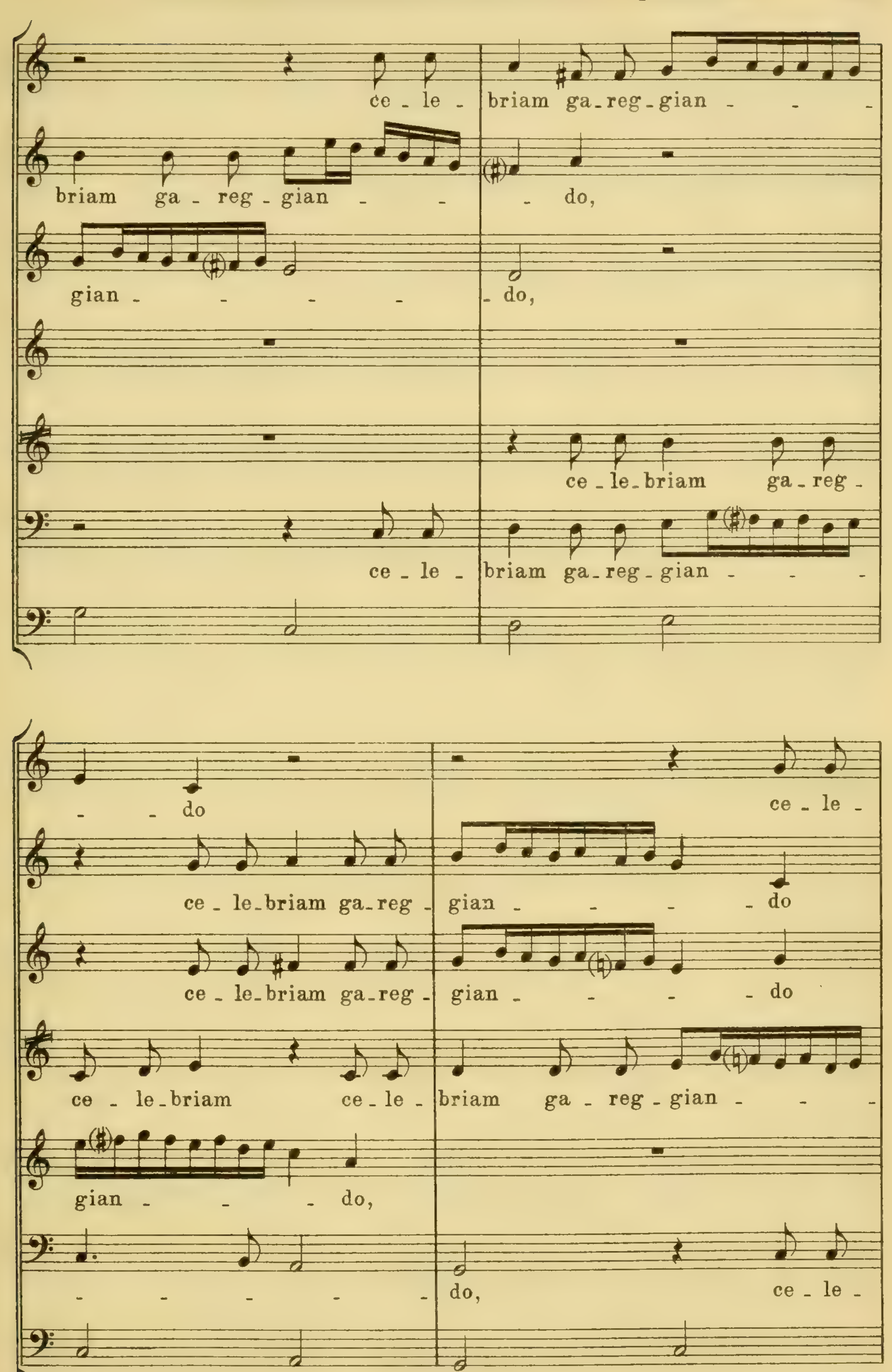
cis_si_mo giorno, fe_li_ | cis_si_mo gior_ | no.

3 6 7 3 3

1) Offenbar corrompirt; gemeint ist die Folge: *c e f g c*.

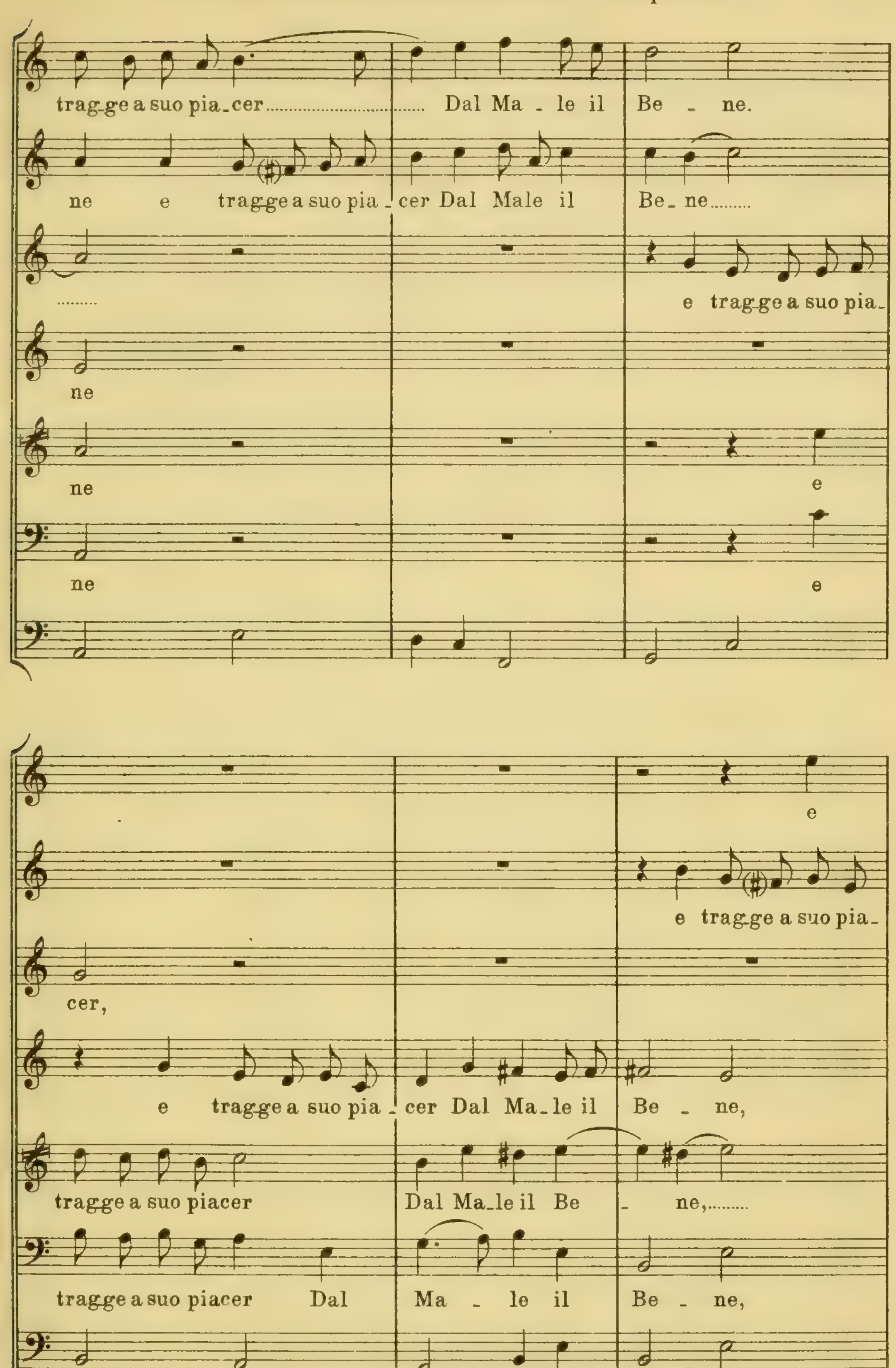
se_no un pro_pi_zo fa_ vo_re di for_tu_ _na e d'a_mo_re.......
di for_tu_ _na e d'a_mo_ _
che
re
che fe_ce in un mo_ men_to ri_ves_tir il do_
fe_ce in un mo_men_to ri_ves_ tir il do_


su, su, dunque su,
lor a - - - bi - to di con - ten - to
lor a - - bi - to di con - ten - to
su, su, dunque su,
(♯)
su, le pe - ne le pe - ne in ban - do,
ce - le -
ce - le - briam ga - reg -
su, su, dun - que su, su, le pe - ne in ban - do
su, su, dun que su, su, le pe - ne in ban - do
su, le pe - ne, le pe - ne in ban - do


ce - le - briam ga-reg-gian - - -
briam ga - reg - gian - - - do,
gian - - - - - do,
ce - le-briam ga-reg -
ce - le - briam ga-reg-gian - - -
- - do ce - le -
ce - le-briam ga-reg - gian - - - - do
ce - le-briam ga-reg - gian - - - - do
ce - le-briam ce - le - briam ga - reg - gian - - -
gian - - - do,
- - - - - do, ce - le -

briam ga-reg-gian - - - do la ce-
la ce - le - - -
la ce - le - - -
- do la
ce-le-briam ga-reg - gian - - - do la ce-
briam ga-reg-gian - - - do la ce - le - - -

le-ste pie-tà e
ste pie - tà, che ne sov - vie - - -
ste pie - tà che ne sov - vie - - ne
ce-le - - ste pie - tà che ne sov - vie -
le - - ste pie - tà, che ne sov - vie - - -
ste pie - tà, che ne sov - vie - - -


trag_ge a suo pia_cer .... Dal Ma - le il Be - ne.
ne e trag_ge a suo pia - cer Dal Male il Be_ ne........
.... e trag_ge a suo pia_
ne
ne e
ne e
cer,
e trag_ge a suo pia_
e trag_ge a suo pia - cer Dal Ma_le il Be - ne,
tragge a suo piacer Dal Ma_le il Be - ne,........
tragge a suo piacer Dal Ma - le il Be - ne,

trag_ge a suo pia_cer

cer

e trag_ge a suo pia_cer, e

e tragge a suo pia_

e trag_ge a suo pia_ cer

e tragge a suo pia_

e trag_ge a suo pia_cer Dal Ma_le il Be_ ne.

Dal Ma_ _ le, Dal Ma_le il Be_ _ _ ne.

trag_ge a suo piacer Dal Ma_ le il Be_ _ _ ne.

cer Dal Ma_ le il Be_ _ _ ne.
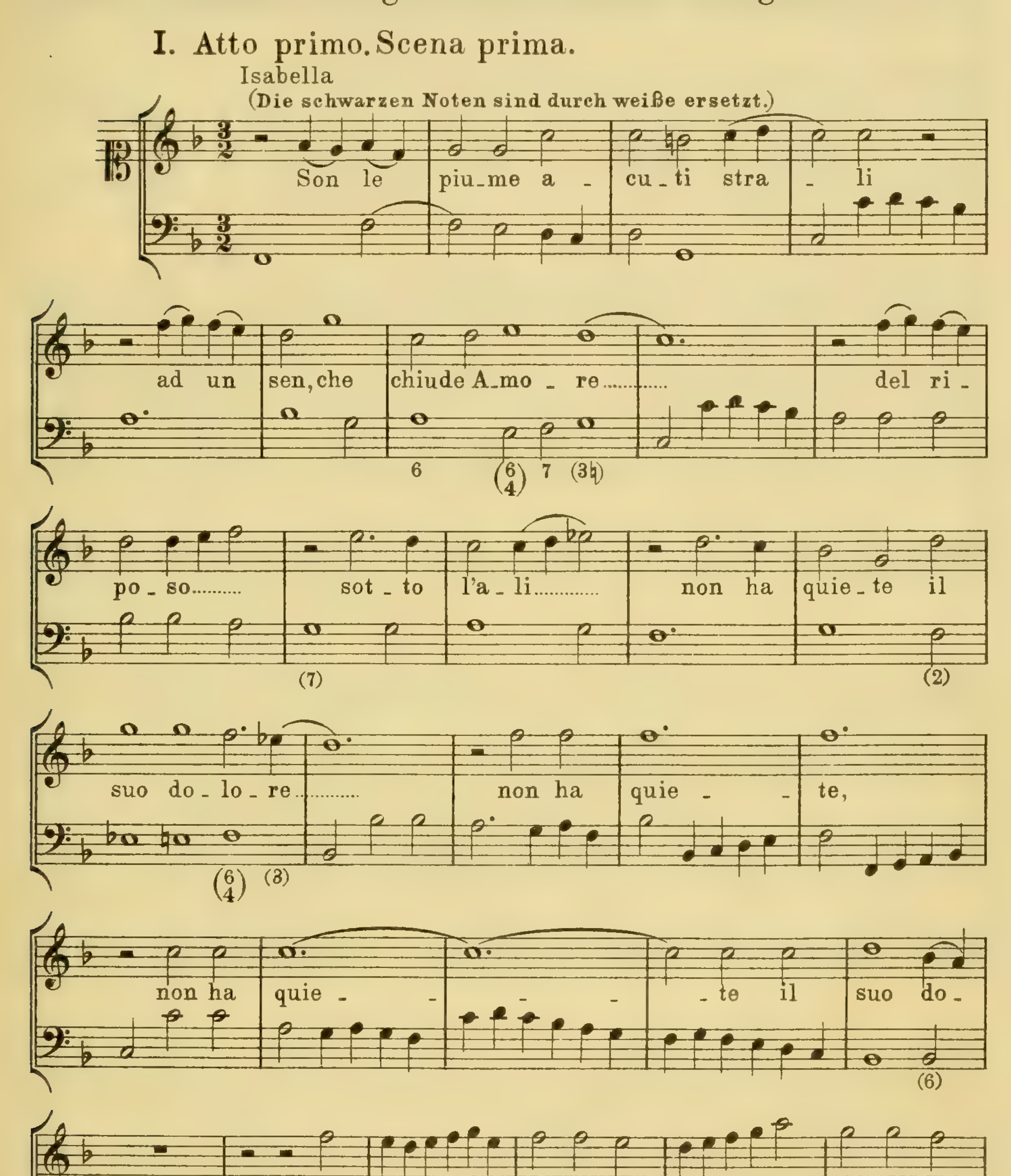
e tragge a suo pia_ cer Dal Ma_le, Dal Ma_le il Be_ ne.

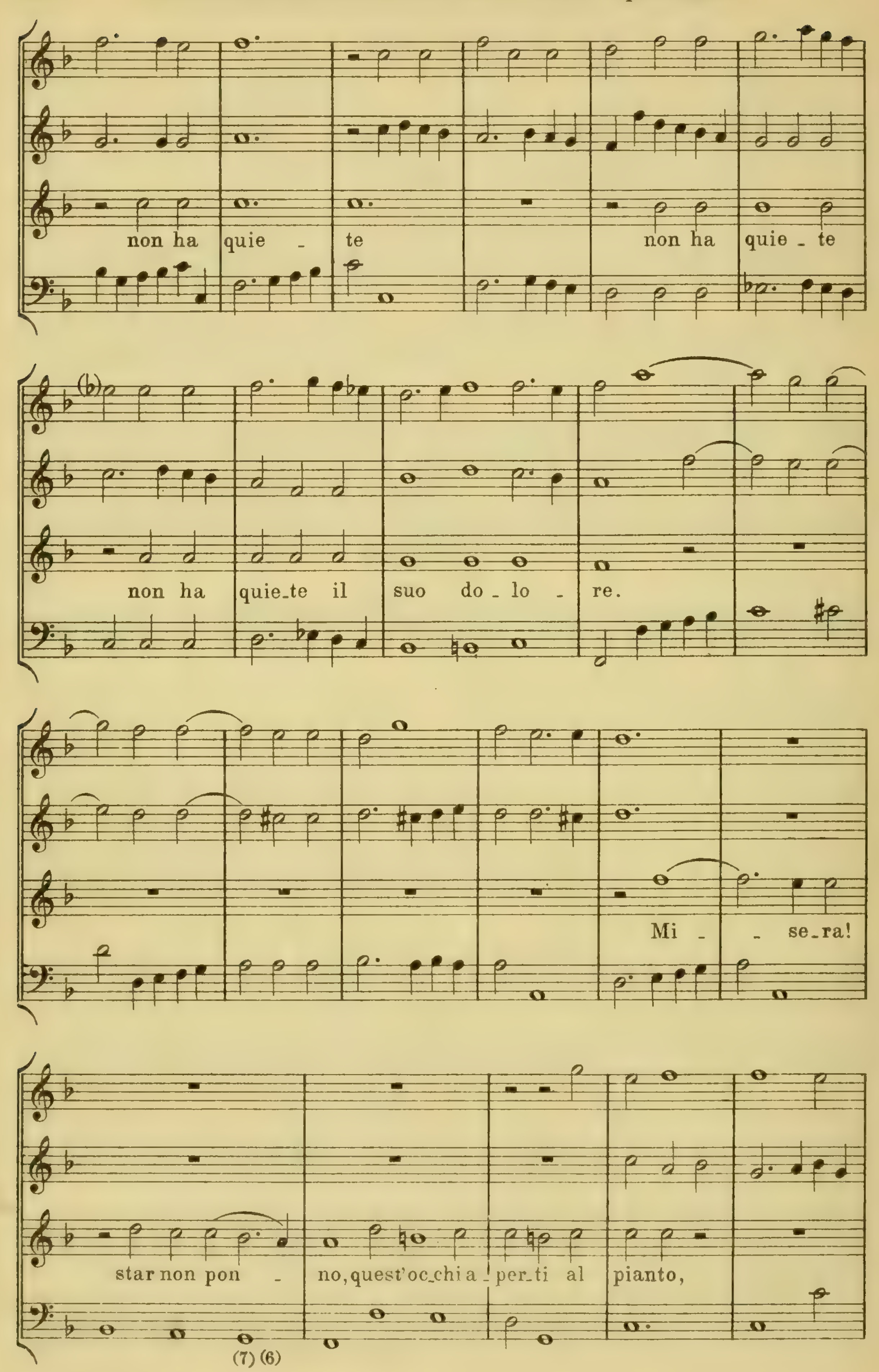
cer Dal Ma_ _ le il Be_ _ _ ne.
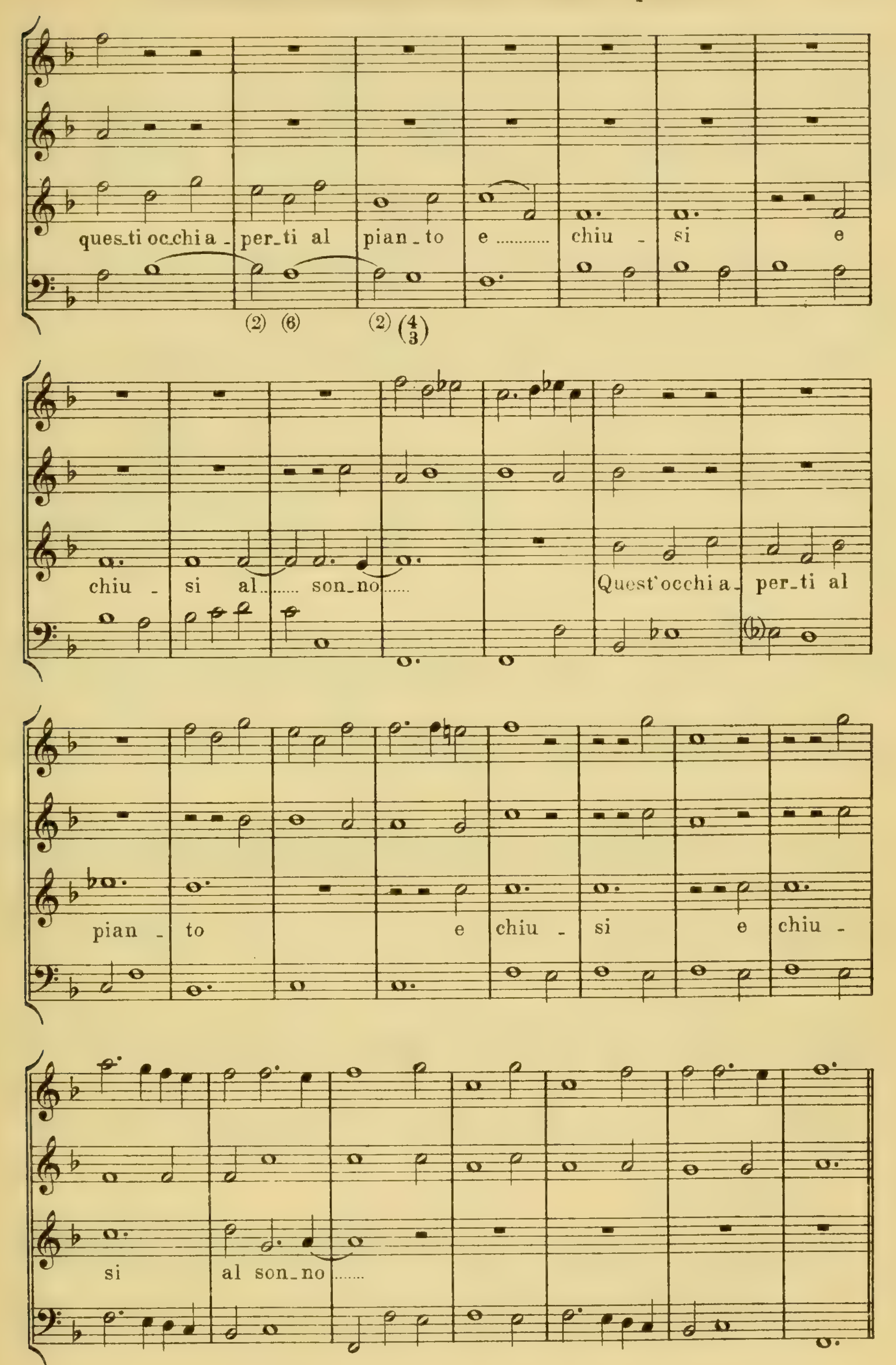
N. Jacopo Melani.
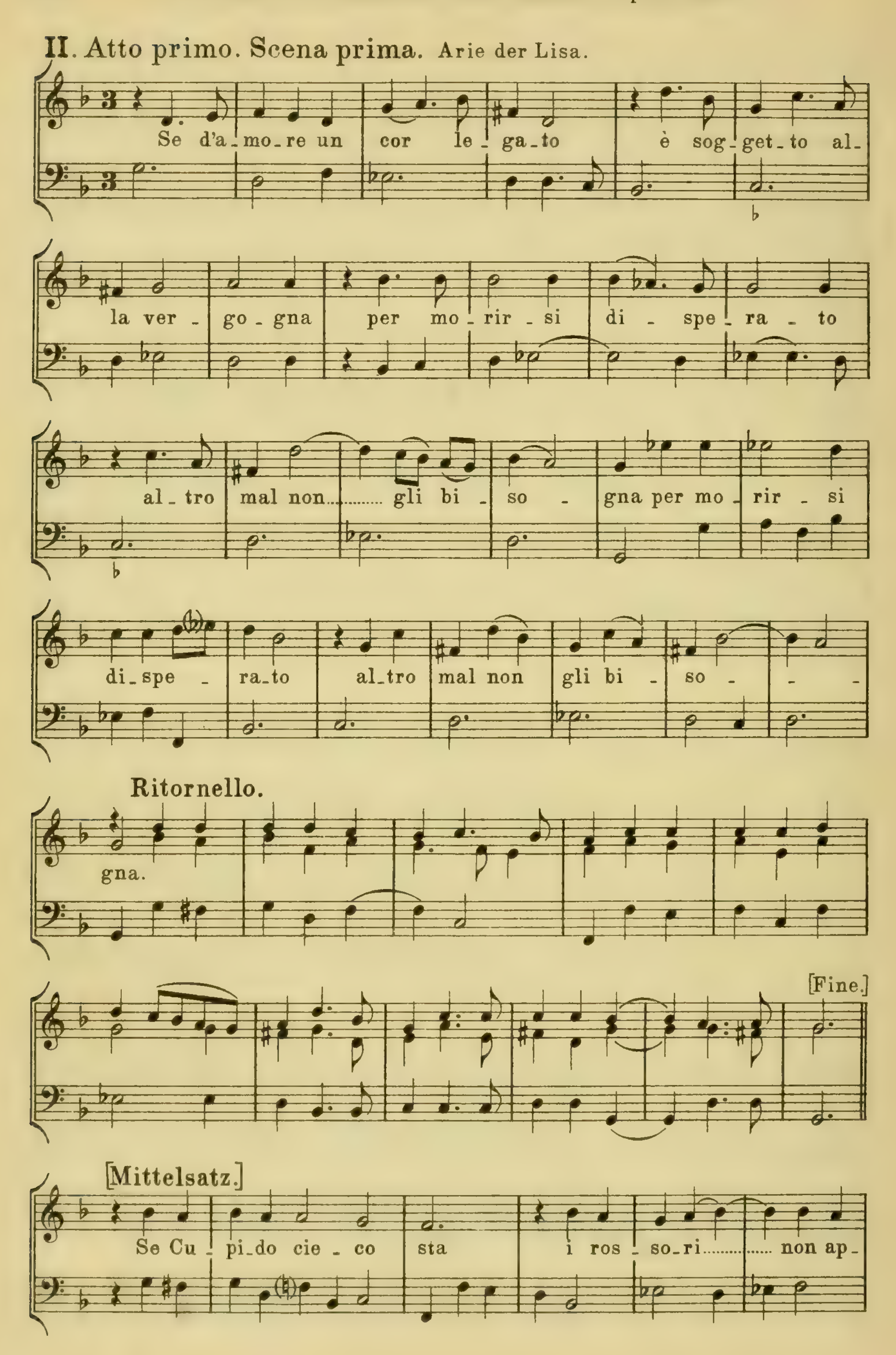
Comedia, La Tancia, overo il Podestà de Colognole. Poesia del Sig. Dottor Andrea Moniglia.
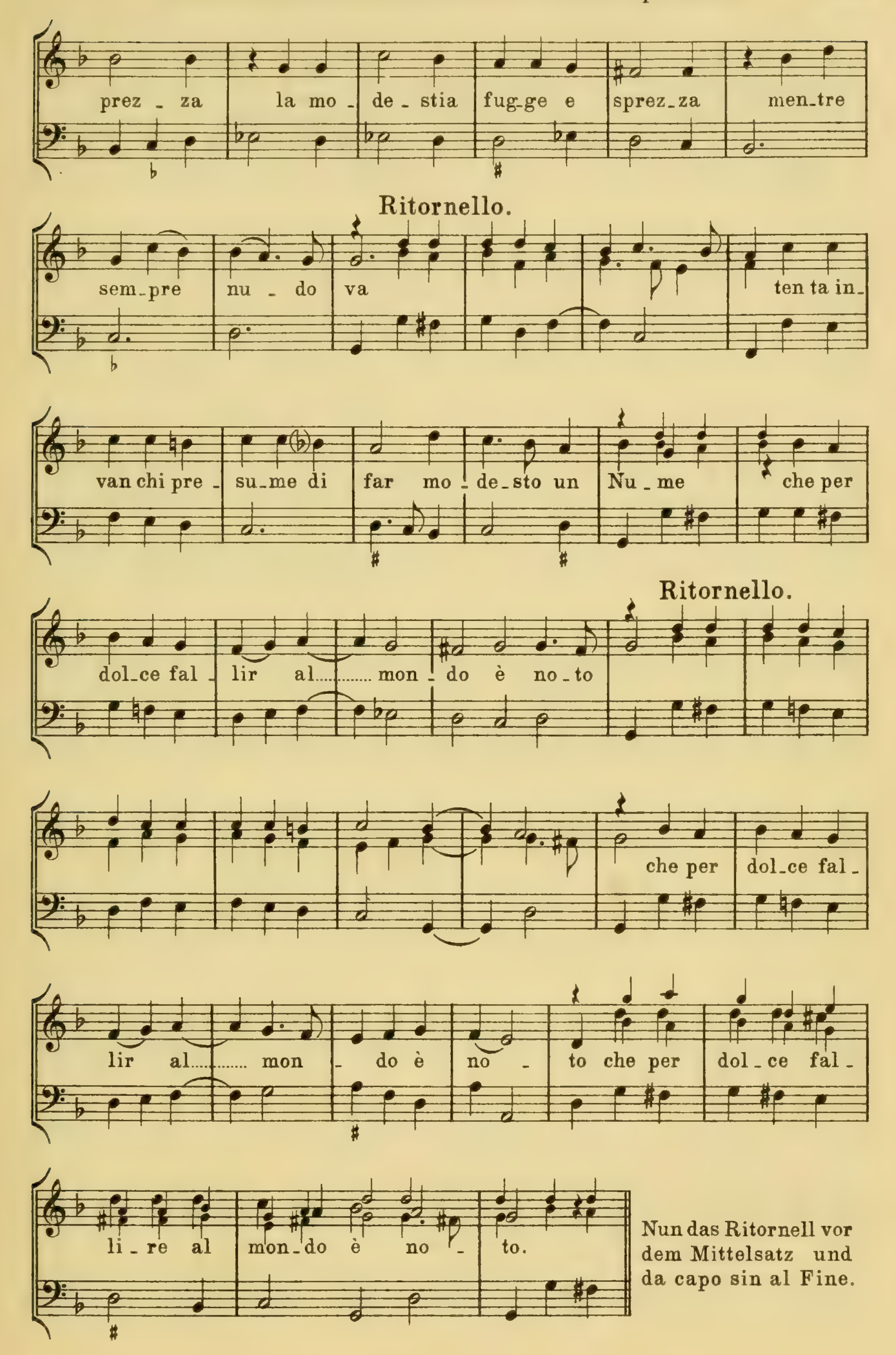
I. Atto primo. Scena prima.
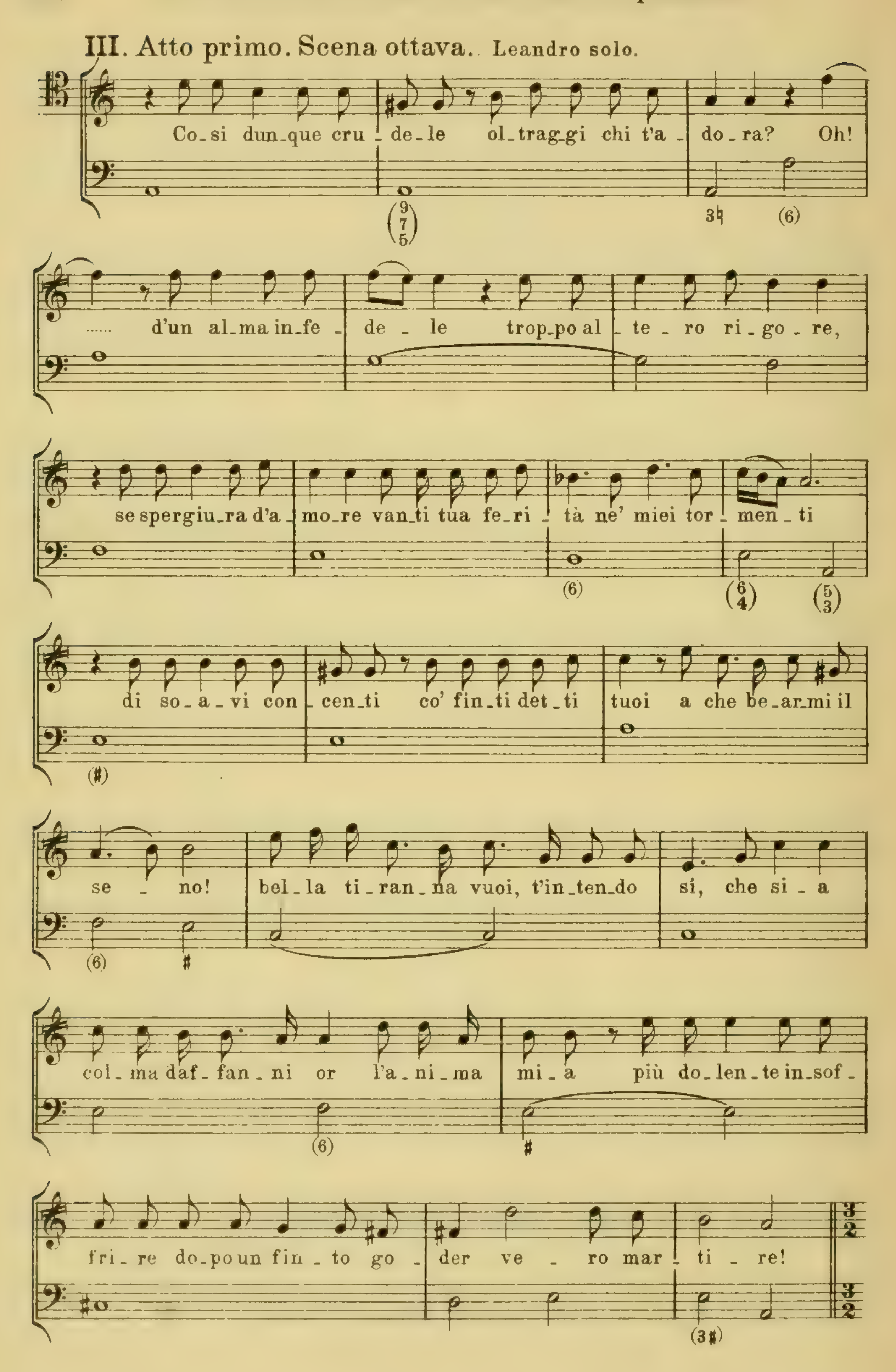



non ha quie - te non ha quie - te
non ha quie-te il suo do - lo - re.
Mi - - se-ra!
star non pon - no, quest'oc-chi a - per-ti al pianto,
(7) (6)


ques_ti oc_chi a _ per_ti al pian _ to e .... chiu _ si e
(2) (6) (2) (4 3)
chiu _ si al....... son_no......
Quest'occhi a_ per_ti al
pian _ to e chiu _ si e chiu _
si al son_no ....


II. Atto primo. Scena prima. Arie der Lisa.
Se d'a_mo_re un cor le_ga_to è sog_get_to al_
la ver_go_gna per mo_rir_si di_spe_ra_to
al_tro mal non....... gli bi_so_gna per mo_rir_si
di_spe_ra_to al_tro mal non gli bi_so_ _ _
Ritornello.
gna.
[Fine.]
[Mittelsatz.]
Se Cu_pi_do cie_co sta i ros_so_ri........ non ap_



Nun das Ritornell vor dem Mittelsatz und da capo sin al Fine.


III. Atto primo. Scena ottava. Leandro solo.
Co_si dun_que cru_de_le ol_trag_gi chi t'a_do_ra? Oh!
d'un al_ma in_fe_de_le trop_po al_te_ro ri_go_re,
se spergiu_ra d'a_mo_re van_ti tua fe_ri_tà ne' miei tor_men_ti
di so_a_vi con_cen_ti co' fin_ti det_ti tuoi a che be_ar_mi il
se_no! bel_la ti_ran_na vuoi, t'in_ten_do sí, che si_a
col_ma daf_fan_ni or l'a_ni_ma mi_a più do_len_te in_sof_
fri_re do_po un fin_to go_der ve_ro mar_ti_re!

Arie.

Sovra il ban _ co di spe _ ranza mentre fi _ do i

♮ (6♯)

miei con _ ten _ ti con mo _ ne _ ta di...... tor _ men _ ti cambia A _

♯ (2)

Orig. schwarze Noten.

mor la mia co _ stan _ za Con mo _ ne _ ta di tor _
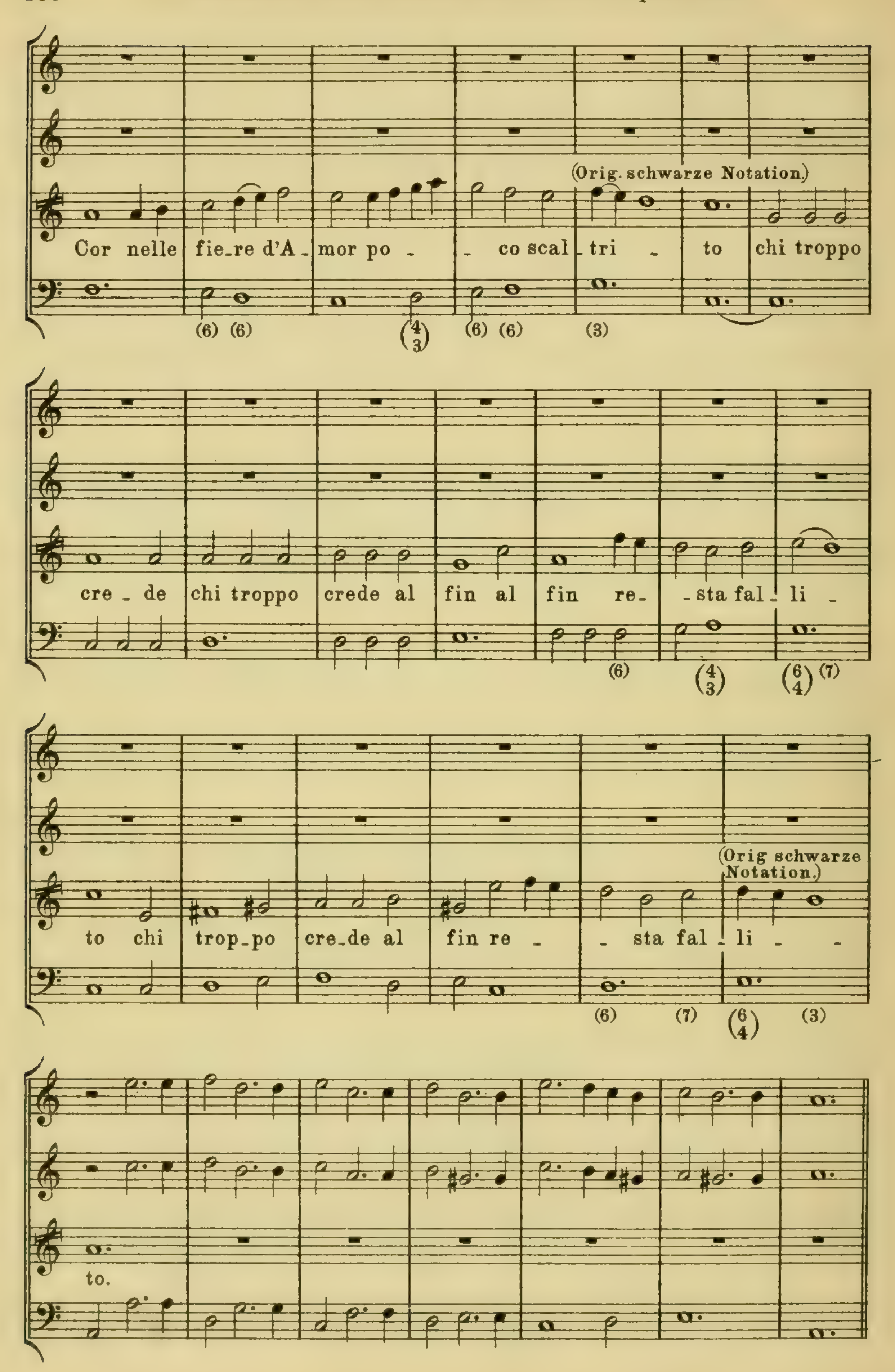
(6/4 – 5/4 5/3) ♯ (6) (7/5/3)

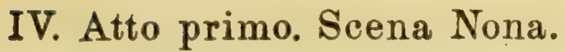
men _ ti cambia a _ mor la...... mia co _ stan _ za

(9/7/5 7/5/3) (6) (♯) ♯ (6/4 3)

Deh guar _ da mio

(♯)


(Orig. schwarze Notation.)
Cor nelle fie_re d'A_mor po_ _ co scal_tri _ to chi troppo
(6) (6) (4 3) (6) (6) (3)
cre_de chi troppo crede al fin al fin re_ _sta fal_li _
(6) (4 3) (6 4) (7)
(Orig schwarze Notation.)
to chi trop_po cre_de al fin re _ _ sta fal_li _ _
(6) (7) (6 4) (3)
to.



IV. Atto primo. Scena Nona.

Tancia sola.
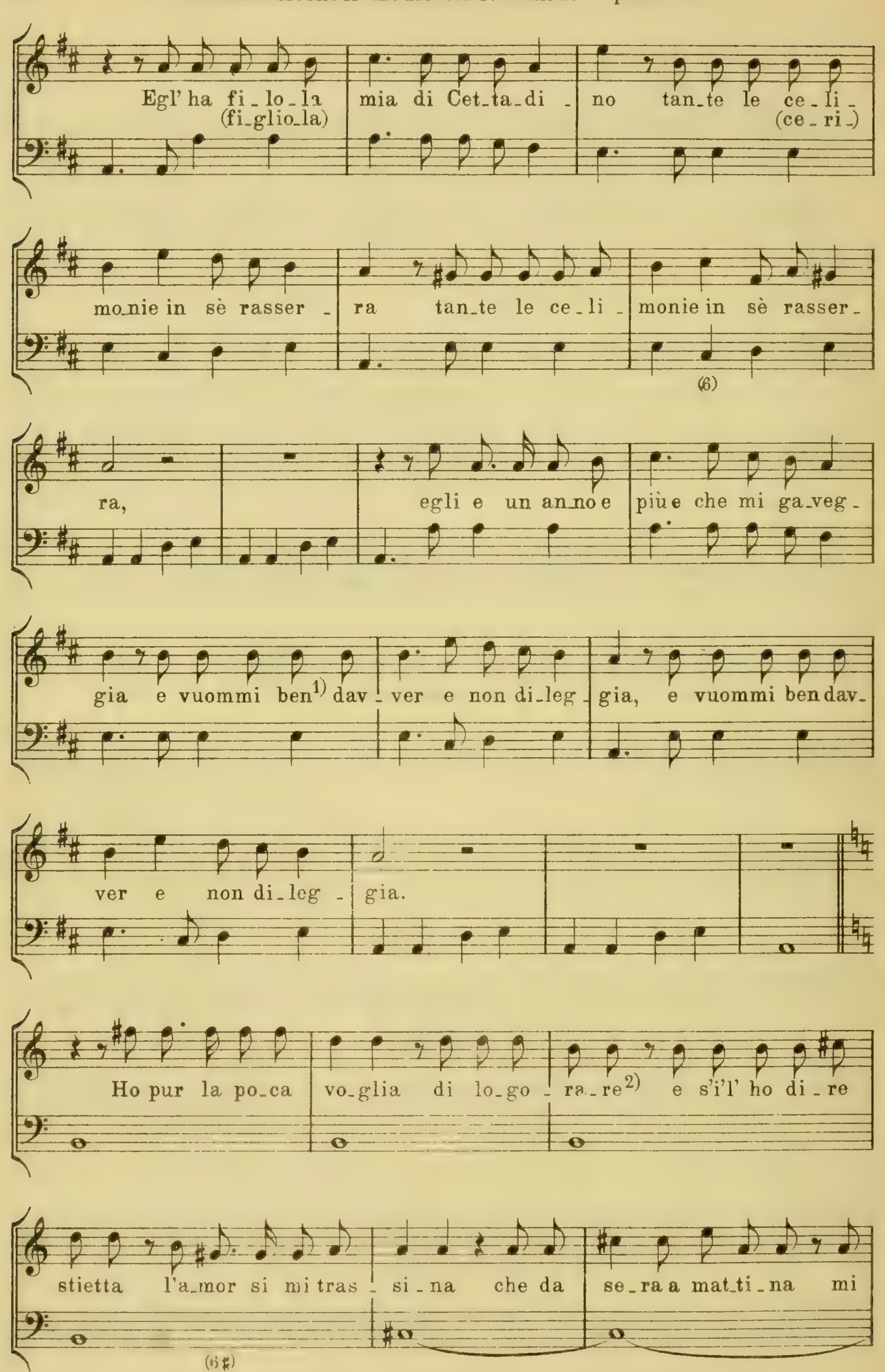
S'io mi_ro il vol_to del mio bel Cia_pi _ no parmi ve_der il

Ciel d'A_mor in ter _ ra par_mi ve_der il Ciel d'A_mor in ter_
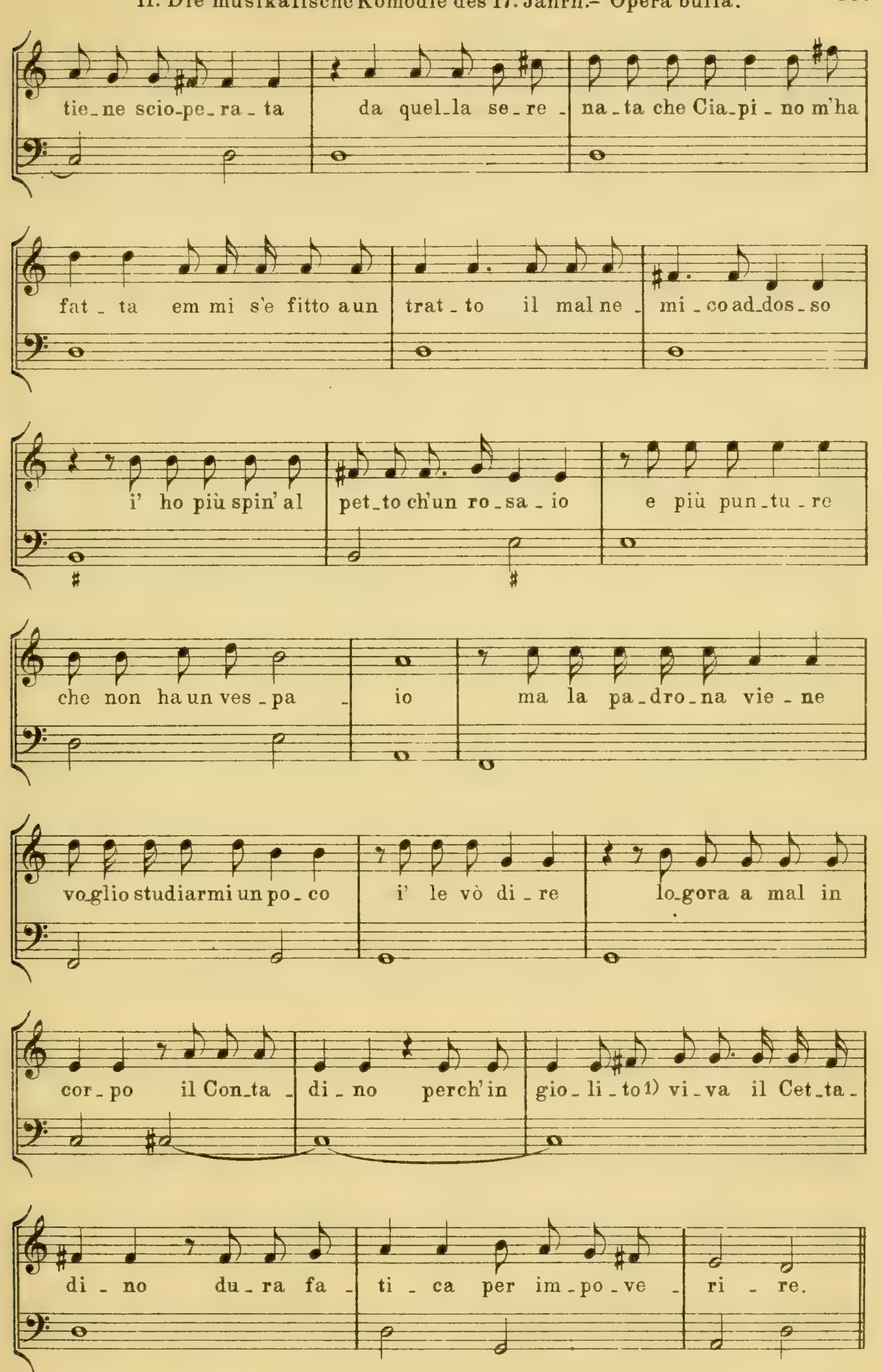
ra S'i non lo veggo

vom_mi a ca_po chi _ no, dren_to il mio cor ho un tram_bustio di guer_

ra drento il mio cor ho un tram_bustio di guer _ ra.

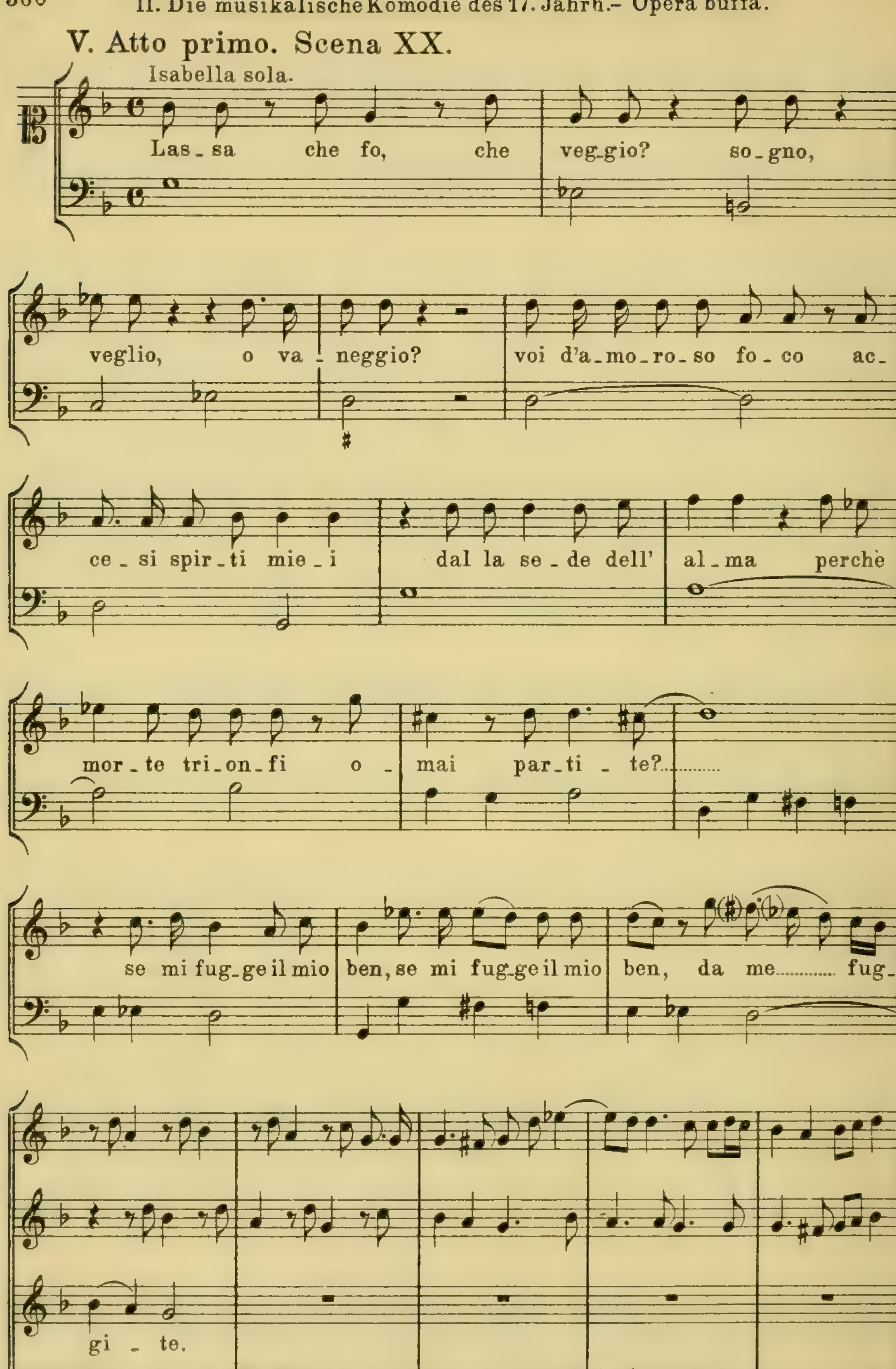


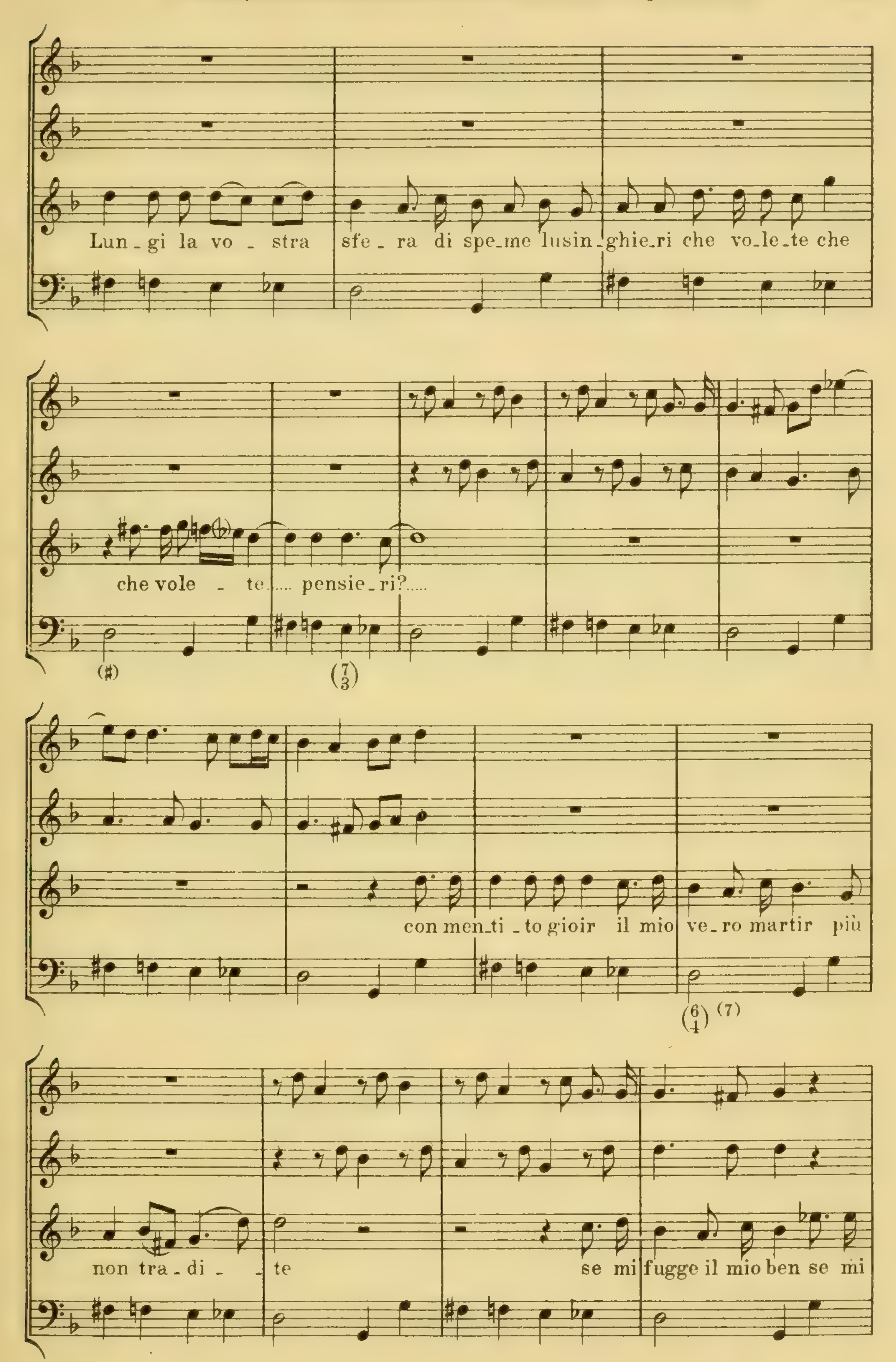
1) = mi vuol bene 2) = lavorare

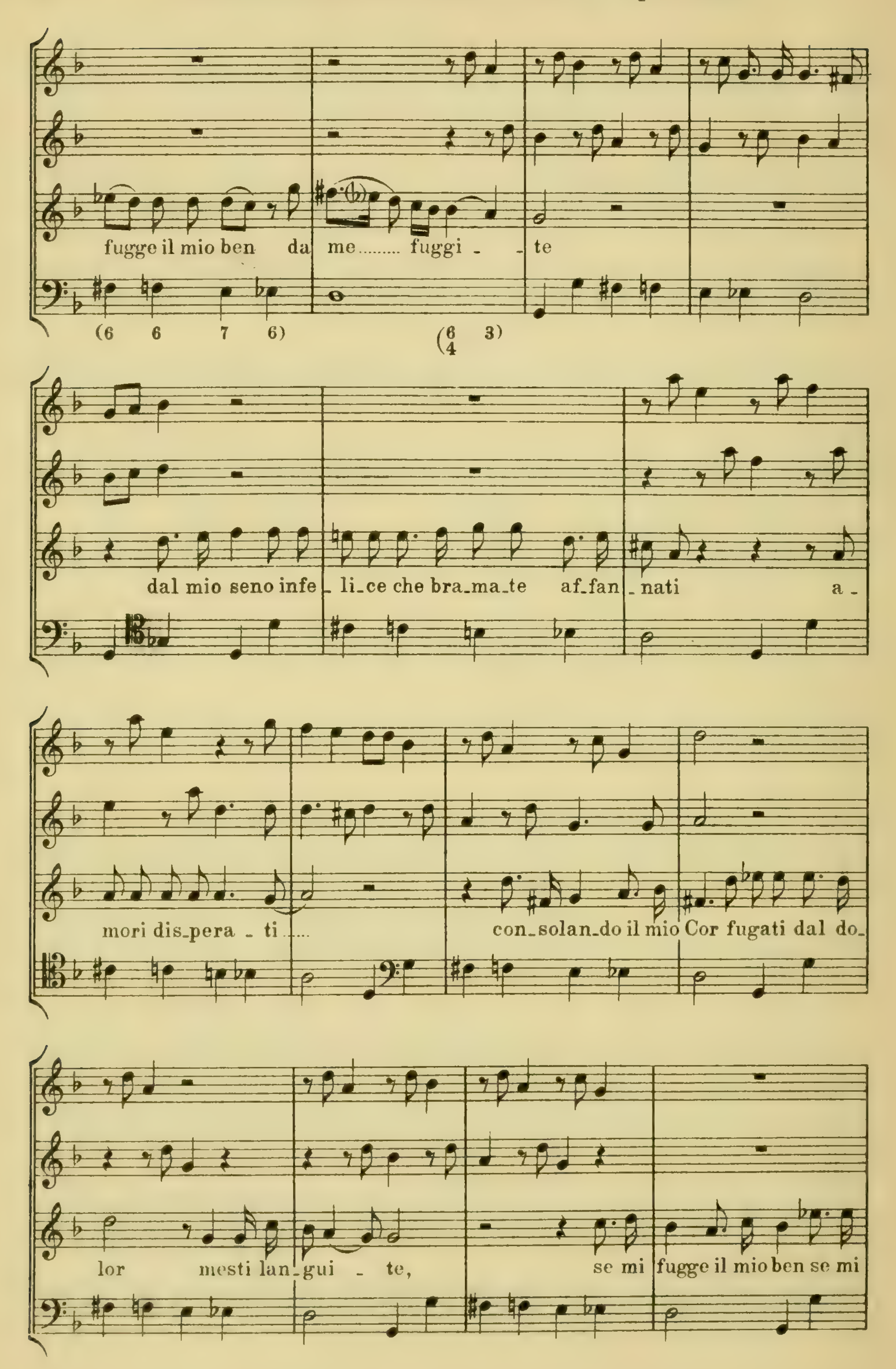

tie_ne scio_pe_ra_ta da quel_la se_re_na_ta che Cia_pi_no m'ha
fat_ta em mi s'e fitto aun trat_to il mal ne_mi_co ad_dos_so
i' ho più spin' al pet_to ch'un ro_sa_io e più pun_tu_re
che non ha un ves_pa_io ma la pa_dro_na vie_ne
vo_glio studiarmi un po_co i' le vò di_re lo_gora a mal in
cor_po il Con_ta_di_no perch' in gio_li_to1) vi_va il Cet_ta_
di_no du_ra fa_ti_ca per im_po_ve_ri_re.

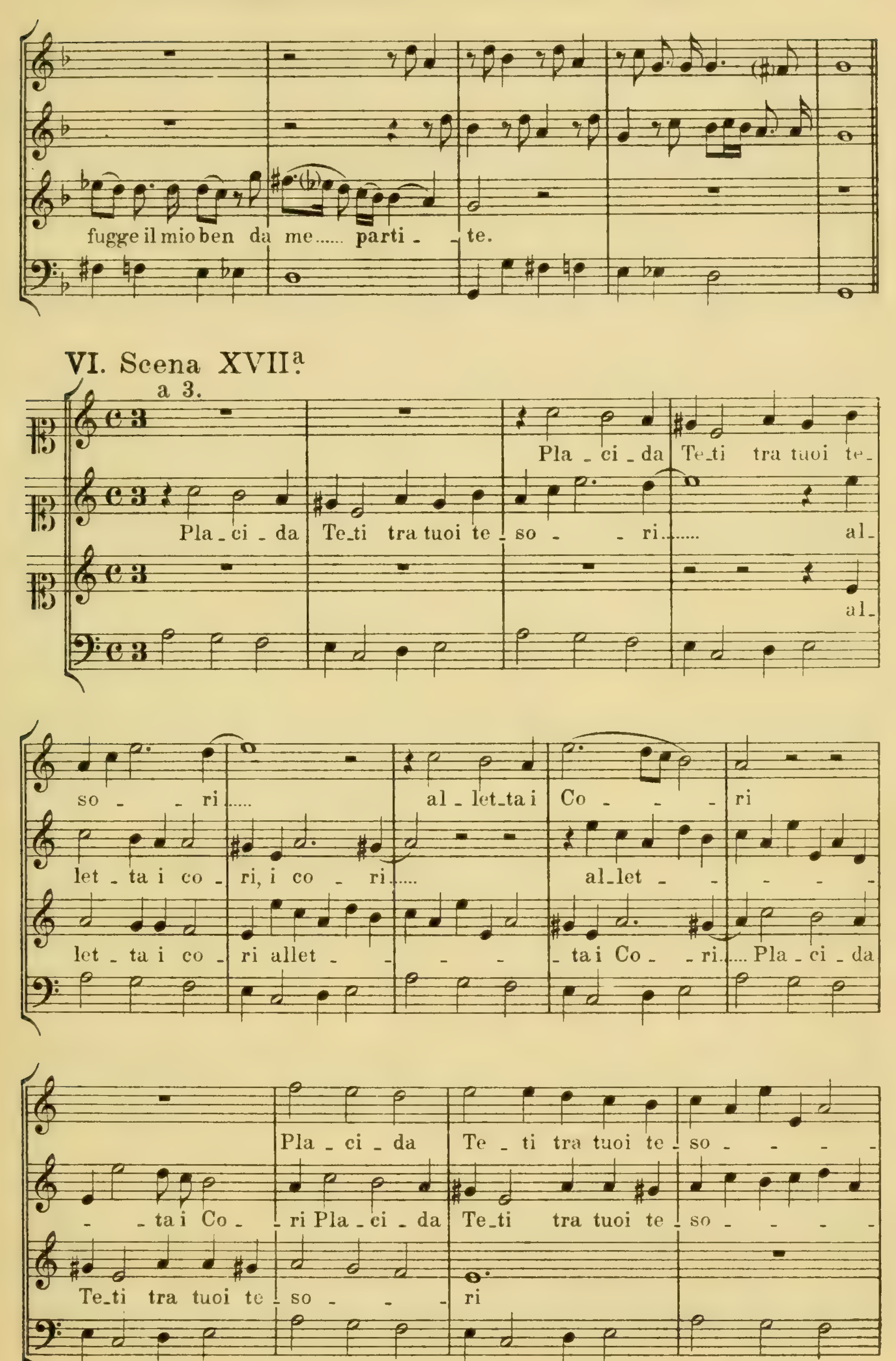
1) = giubilo

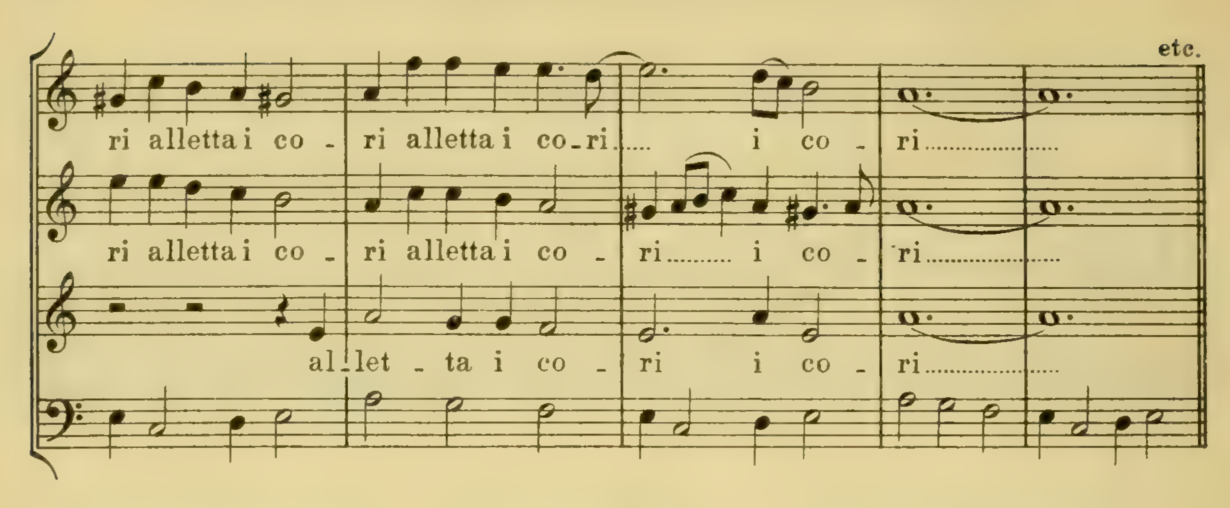
V. Atto primo. Scena XX.




Lun_gi la vo_stra sfe_ra di spe_me lusin_ghie_ri che vo_le_te che
che vole_te.... pensie_ri?.....
(♯)
(7 3)
con men_ti_to gioir il mio ve_ro martir più
(6 4) (7)
non tra_di_te se mi fugge il mio ben se mi


fugge il mio ben da me......... fuggi - - te
(6 6 7 6) (6/4 3)
dal mio seno infe - li - ce che bra - ma - te af - fan - nati a -
mori dis - pera - ti..... con - solan - do il mio Cor fugati dal do -
lor mesti lan - gui - te, se mi fugge il mio ben se mi


fugge il mio ben da me...... parti _ _ te.
VI. Scena XVIIa
a 3.
Pla _ ci _ da Te_ti tra tuoi te_
Pla_ci _ da Te_ti tra tuoi te _ so _ _ ri...... al_
al_
so _ _ ri ..... al _ let_ta i Co _ _ _ ri
let _ ta i co _ ri, i co _ ri ..... al_let _ _ _ _ _ _
let _ ta i co _ ri allet _ _ _ _ _ ta i Co _ _ ri..... Pla _ ci _ da
Pla _ ci _ da Te _ ti tra tuoi te _ so _ _ _ _
_ _ ta i Co _ _ ri Pla _ ci _ da Te_ti tra tuoi te _ so _ _ _ _
Te_ti tra tuoi te _ so _ _ _ ri



VII. Atto secondo. Arie des Ciapino.

Tal - or la gra - noc_chiel - la nel pan_ta - no

per al_legrez - za can - ta qua qua ra qua qua ra qua qua ra

tribbia il gril_lo tri tri tri tri tri tri l'agnel_

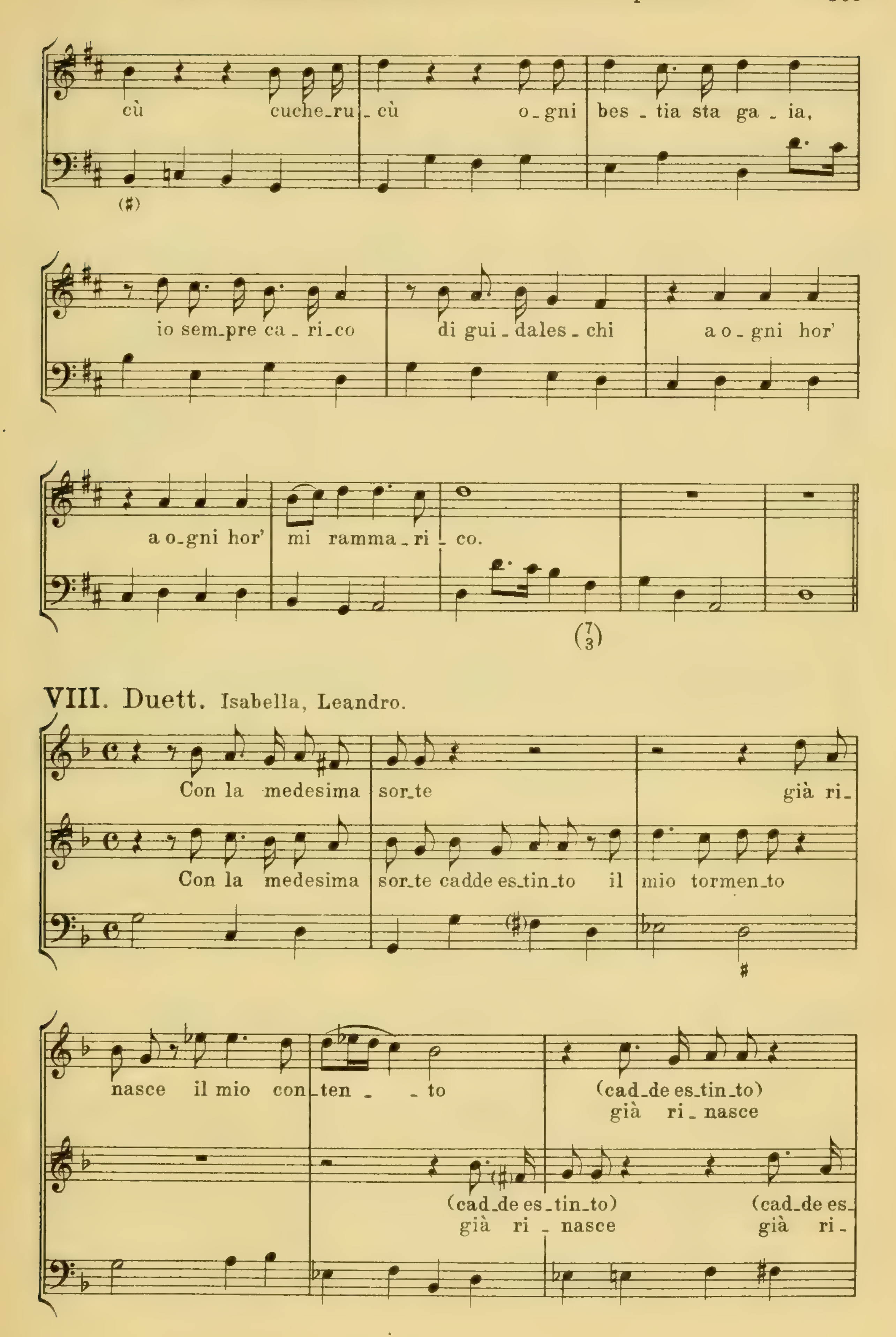
li - no be be be L'assiuo_lo U_hu U_hu
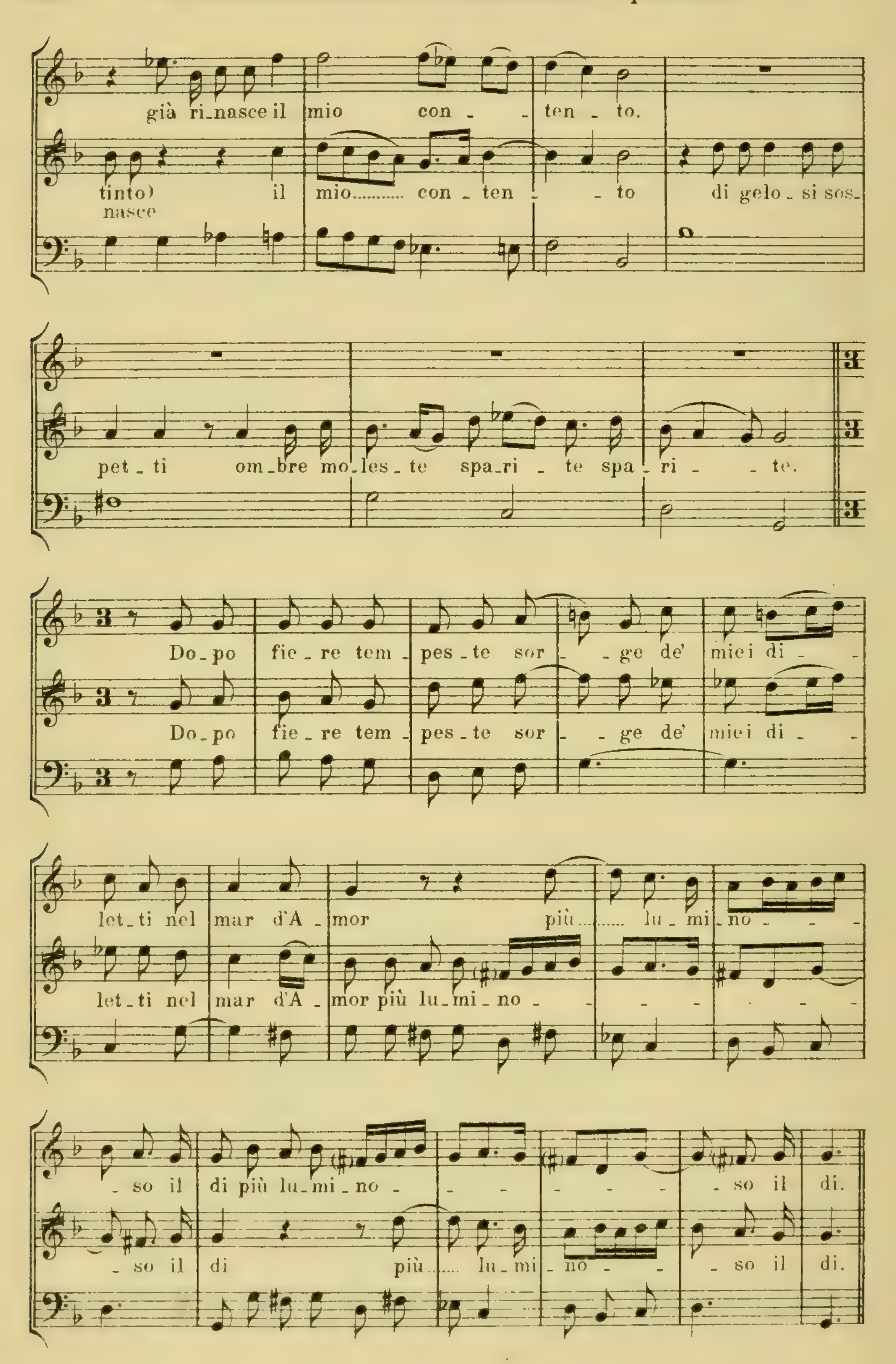
6♯ 6♯
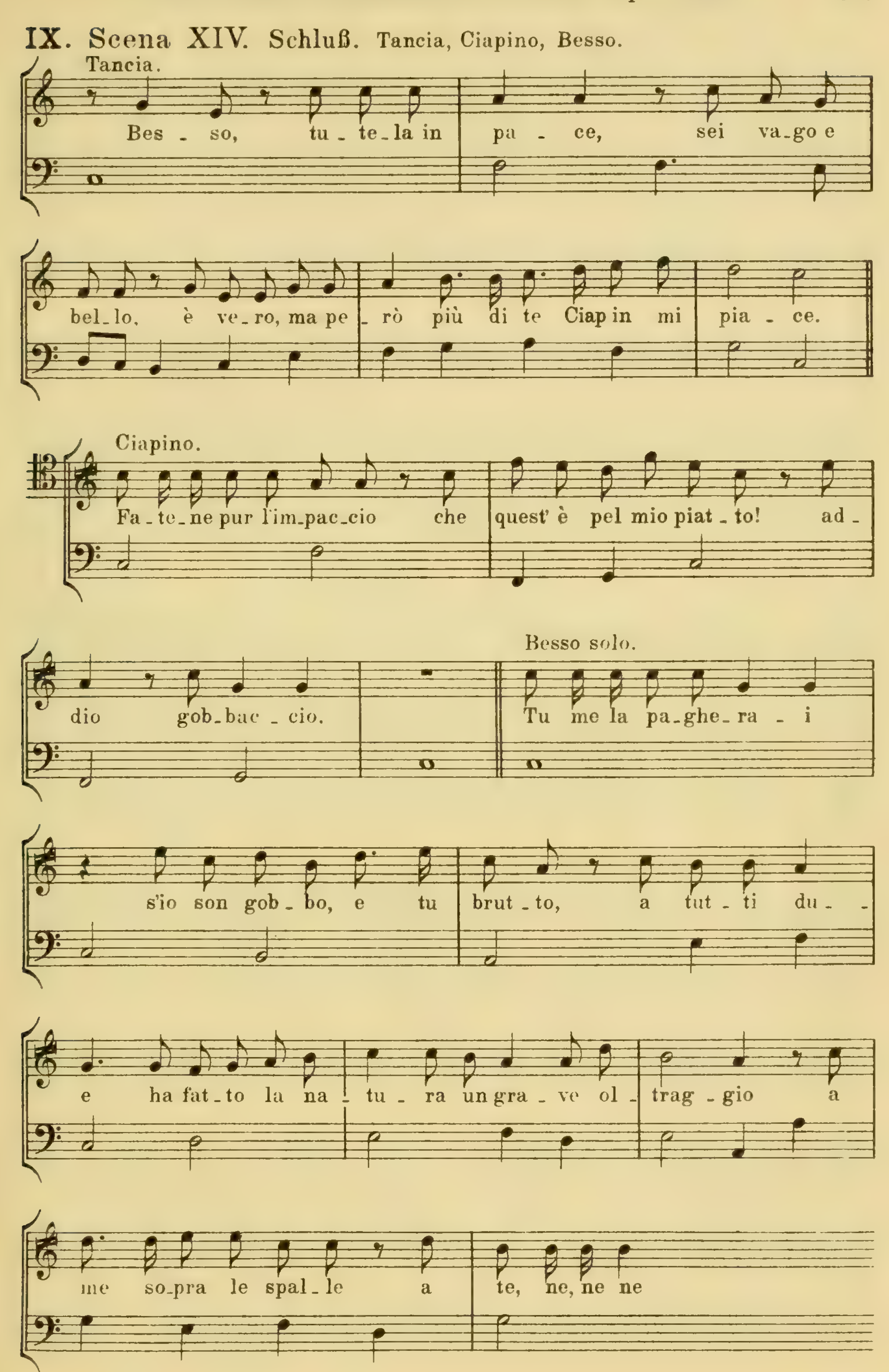
tr tr tr

U_hu U_hu U - hu ed il gal cuche_ru_cù, cuche_ru_

(6) (♯)


cù cuche_ru_cù o_gni bes_tia sta ga_ia,
(♯)
io sem_pre ca_ri_co di gui_dales_chi a o_gni hor'
a o_gni hor' mi ramma_ri_co.
(7 3)
VIII. Duett. Isabella, Leandro.
Con la medesima sor_te già ri_
Con la medesima sor_te cadde es_tin_to il mio tormen_to
(♯)
♯
nasce il mio con_ten_to (cad_de es_tin_to) già ri_nasce
(cad_de es_tin_to) già ri_nasce (cad_de es_ già ri_
(♯)


già ri_nasce il mio con_ten_to.
tinto) il mio.......... con_ten_to di gelo_si sos_
nasce
pet_ti om_bre mo_les_te spa_ri_te spa_ri_te.
Do_po fie_re tem_pes_te sor_ge de' miei di_
Do_po fie_re tem_pes_te sor_ge de' miei di_
let_ti nel mar d'A_mor più...... lu_mi_no_
let_ti nel mar d'A_mor più lu_mi_no_
_so il di più lu_mi_no_ _so il di.
_so il di più..... lu_mi_no_ _so il di.


IX. Scena XIV. Schluß. Tancia, Ciapino, Besso.
Tancia.
Bes - so, tu - te - la in pa - ce, sei va - go e
bel - lo, è ve - ro, ma pe - rò più di te Ciap in mi pia - ce.
Ciapino.
Fa - te - ne pur l'im - pac - cio che quest' è pel mio piat - to! ad -
dio gob - bac - cio.
Besso solo.
Tu me la pa - ghe - ra - i
s'io son gob - bo, e tu brut - to, a tut - ti du -
e ha fat - to la na - tu - ra un gra - ve ol - trag - gio a
me so - pra le spal - le a te, ne, ne ne



Besso.

ne, ne, ne a te ne ne ne

Bruscolo.

Tol - ga - mi l'o - - ro, l'ar - gen - tò

ne ne ne

d'in - for - tu - na il fie - ro.............. sedeg - - no;

a te ne ne ne ne a te ne ne ne ne

fin ch'in tes - ta chiudo in - ge - gno
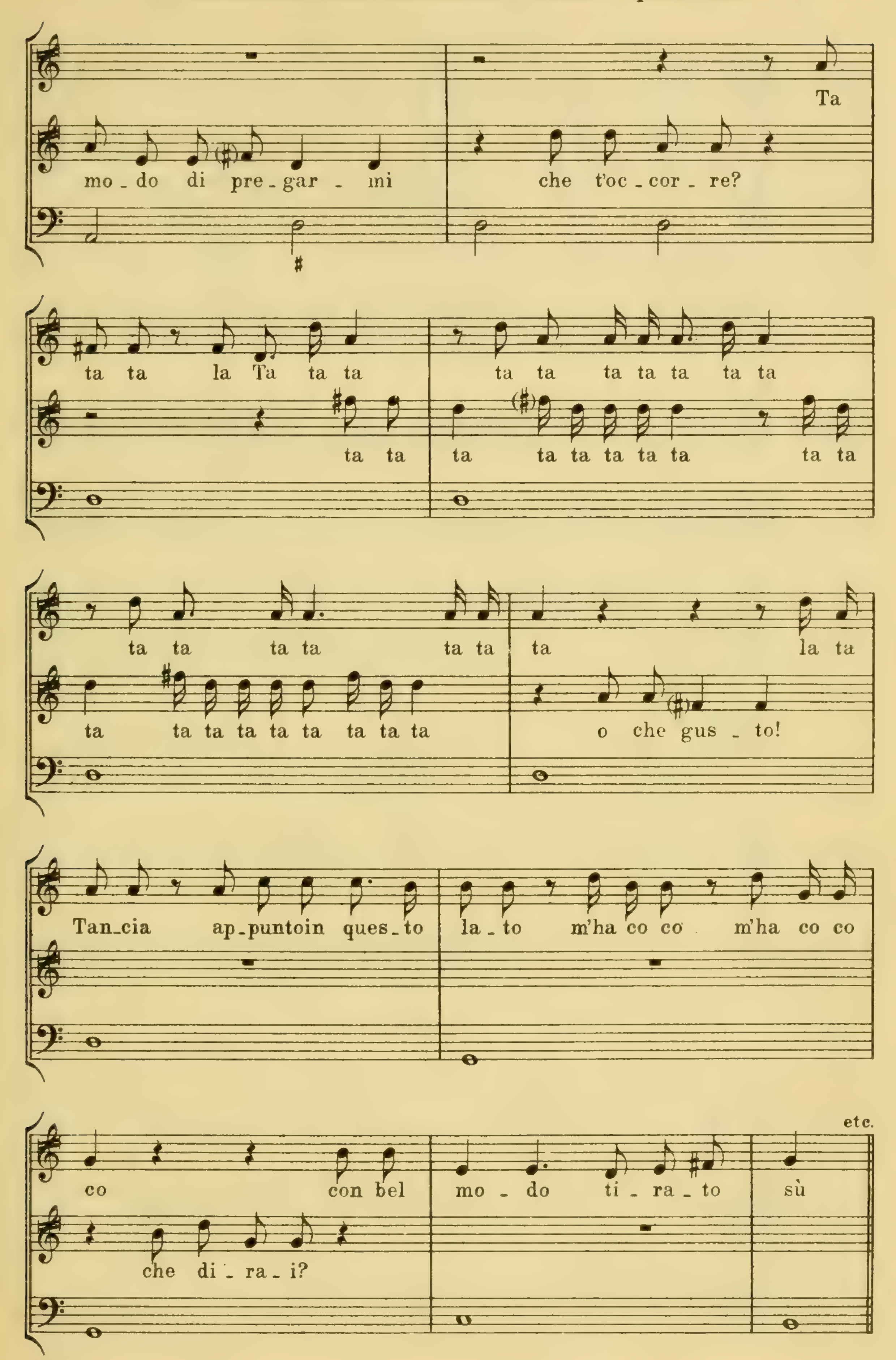
ne a te ne ne ne ne

etc.

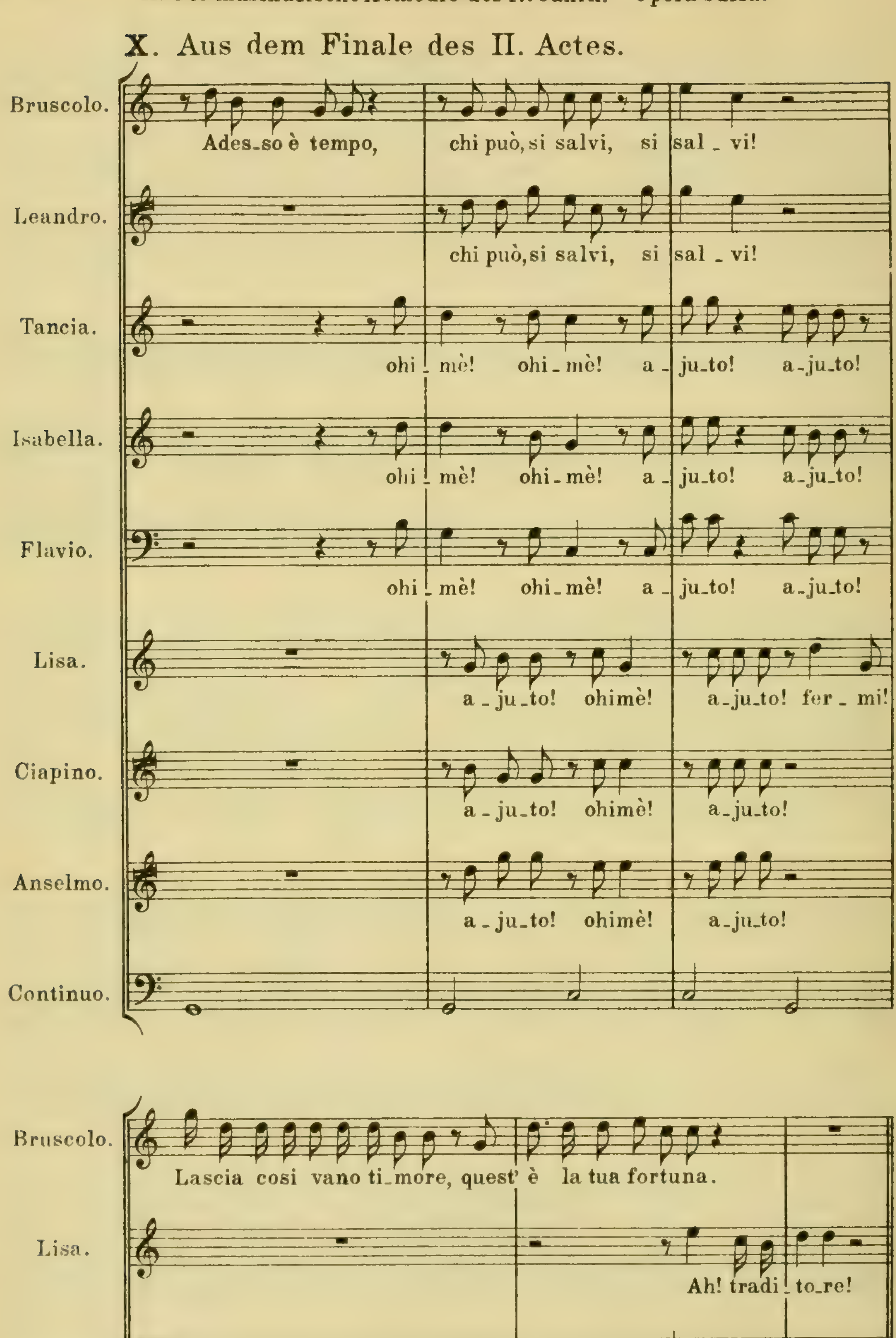
non tem' io mo - rir di sten - - to.

Brus - co - lo a - des - so è tem - po d'a - ju - tar - mi

bel
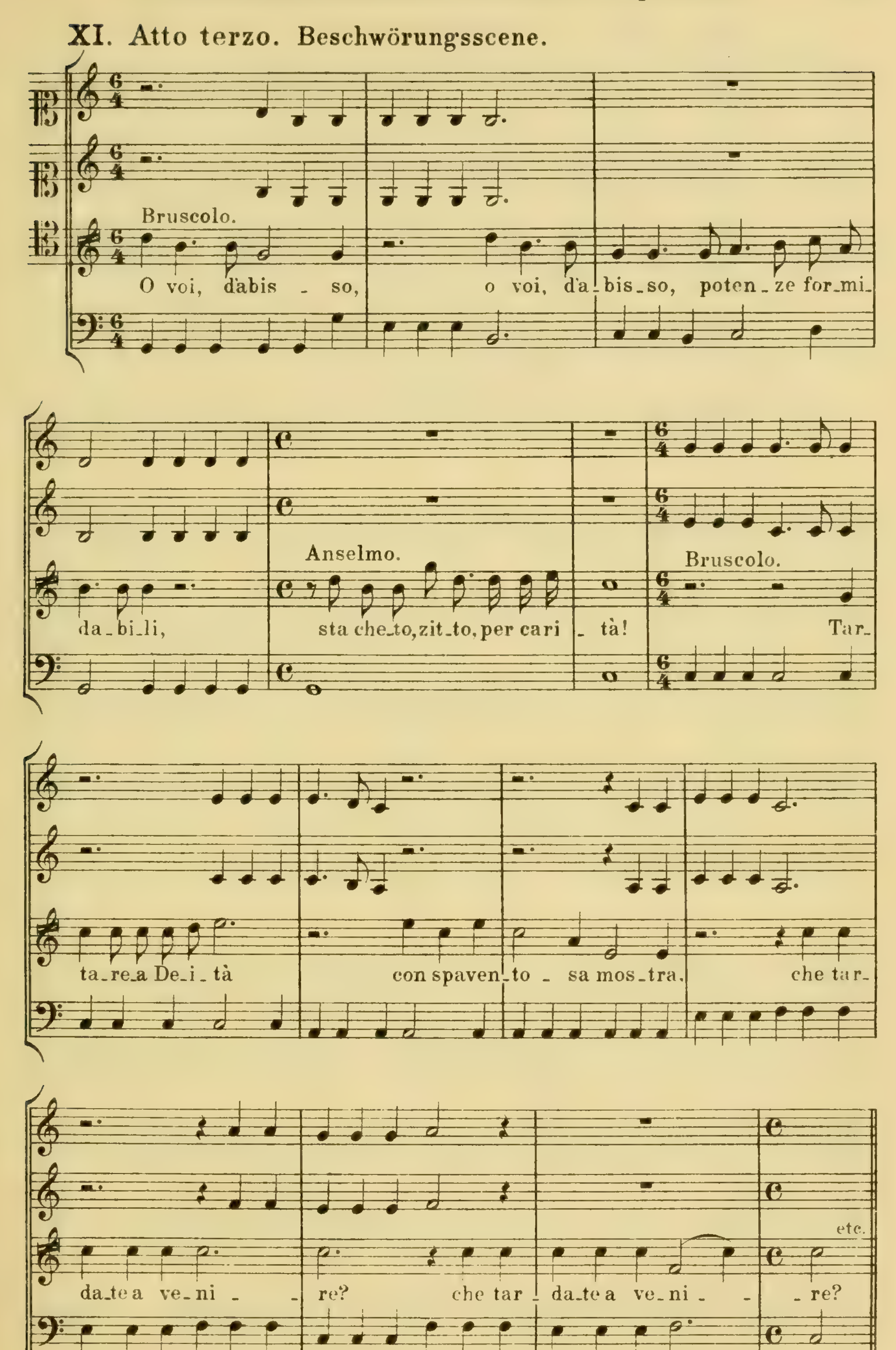

Ta
mo_do di pre_gar_mi
che t'oc_cor_re?
ta ta la Ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta
ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta la ta
o che gus_to!
Tan_cia ap_puntoin ques_to
la_to m'ha co co m'ha co co
co con bel
che di_ra_i?
mo_do ti_ra_to sù
etc.

X. Aus dem Finale des II. Actes.

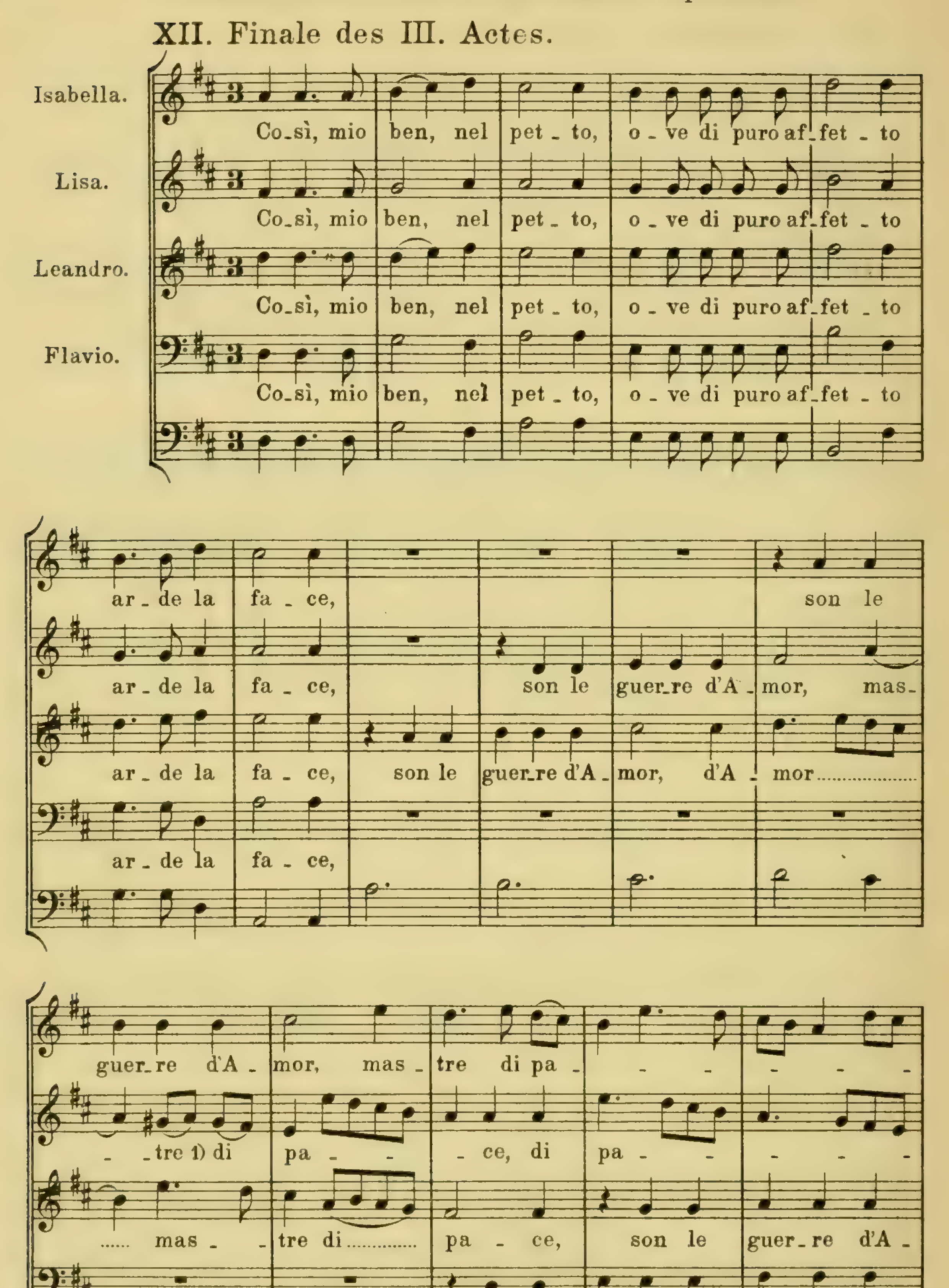


Fine dell' Atto secondo.

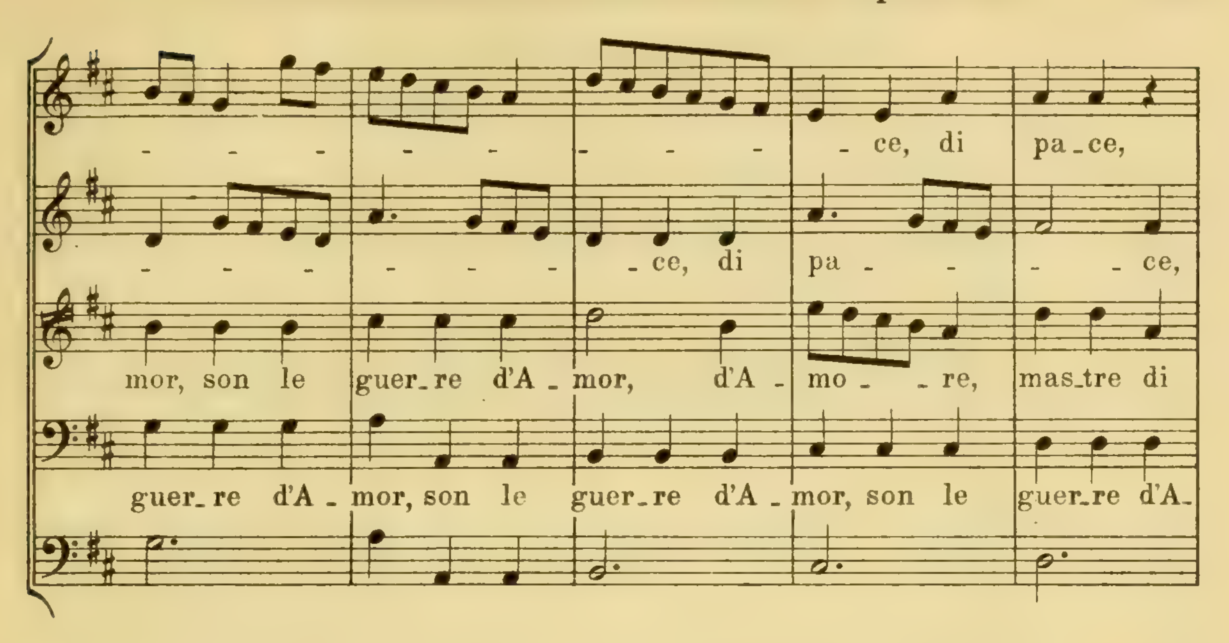
XI. Atto terzo. Beschwörungsscene.
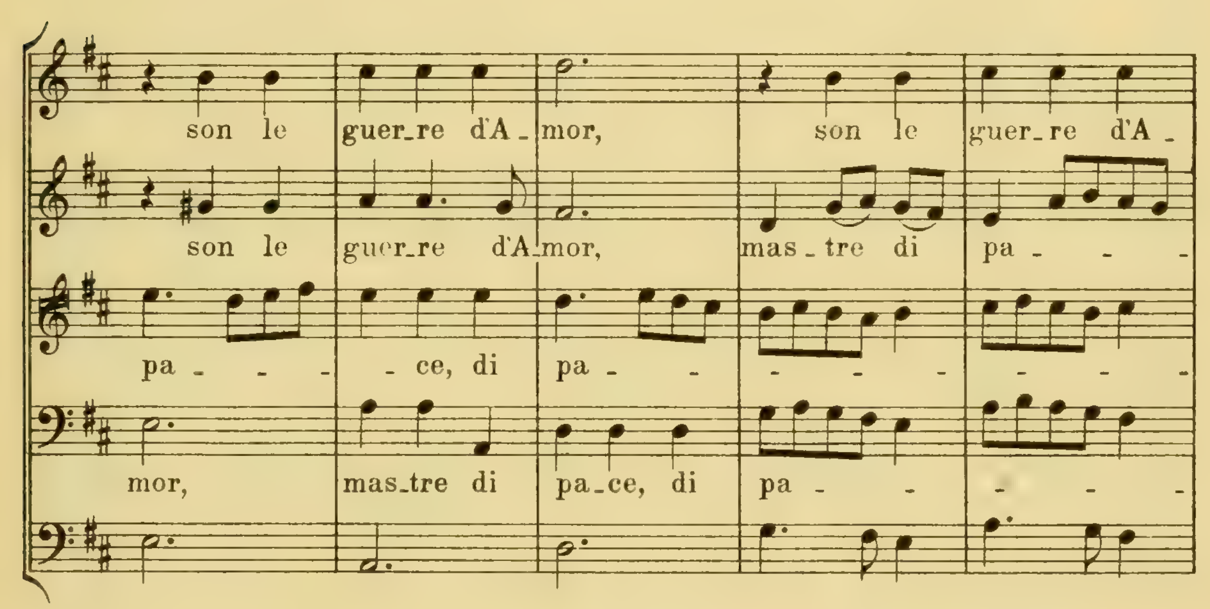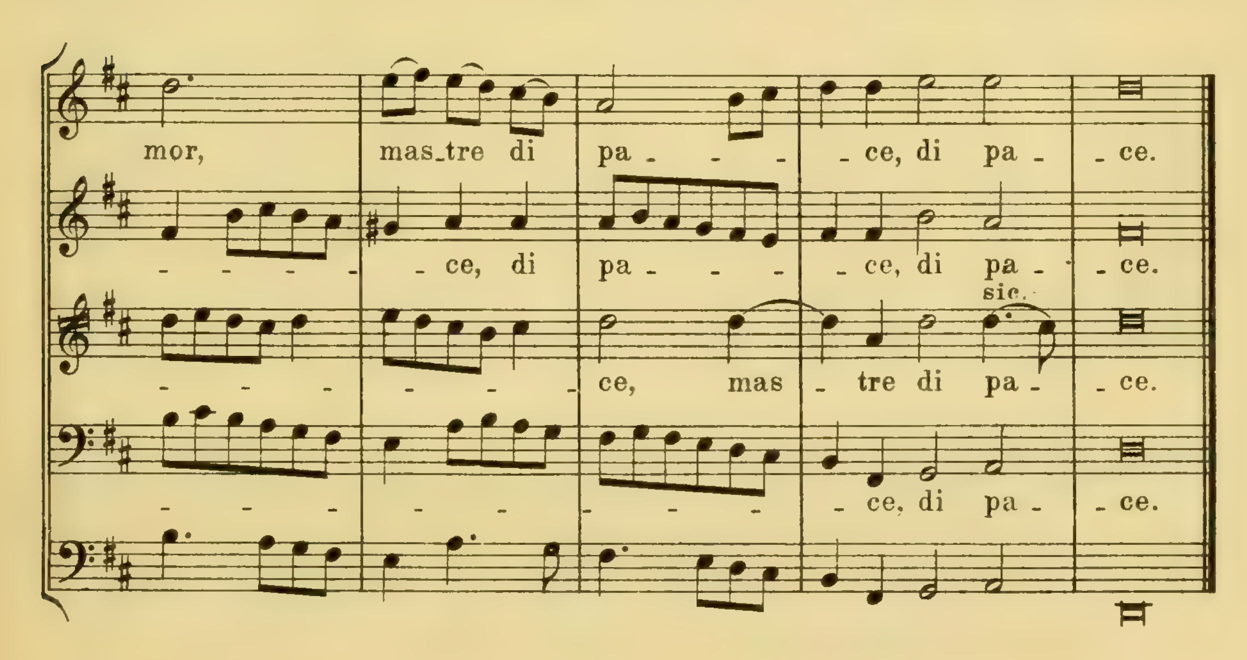


XII. Finale des III. Actes.



1) Im Original steht mentre, das keinen Sinn giebt.


ce, di pa-ce,
ce, di pa - ce,
mor, son le guer-re d'A - mor, d'A - mo - re, mas-tre di
guer-re d'A - mor, son le guer-re d'A - mor, son le guer-re d'A-


son le guer-re d'A - mor, son le guer-re d'A -
son le guer-re d'A-mor, mas - tre di pa -
pa - ce, di pa -
mor, mas-tre di pa-ce, di pa -

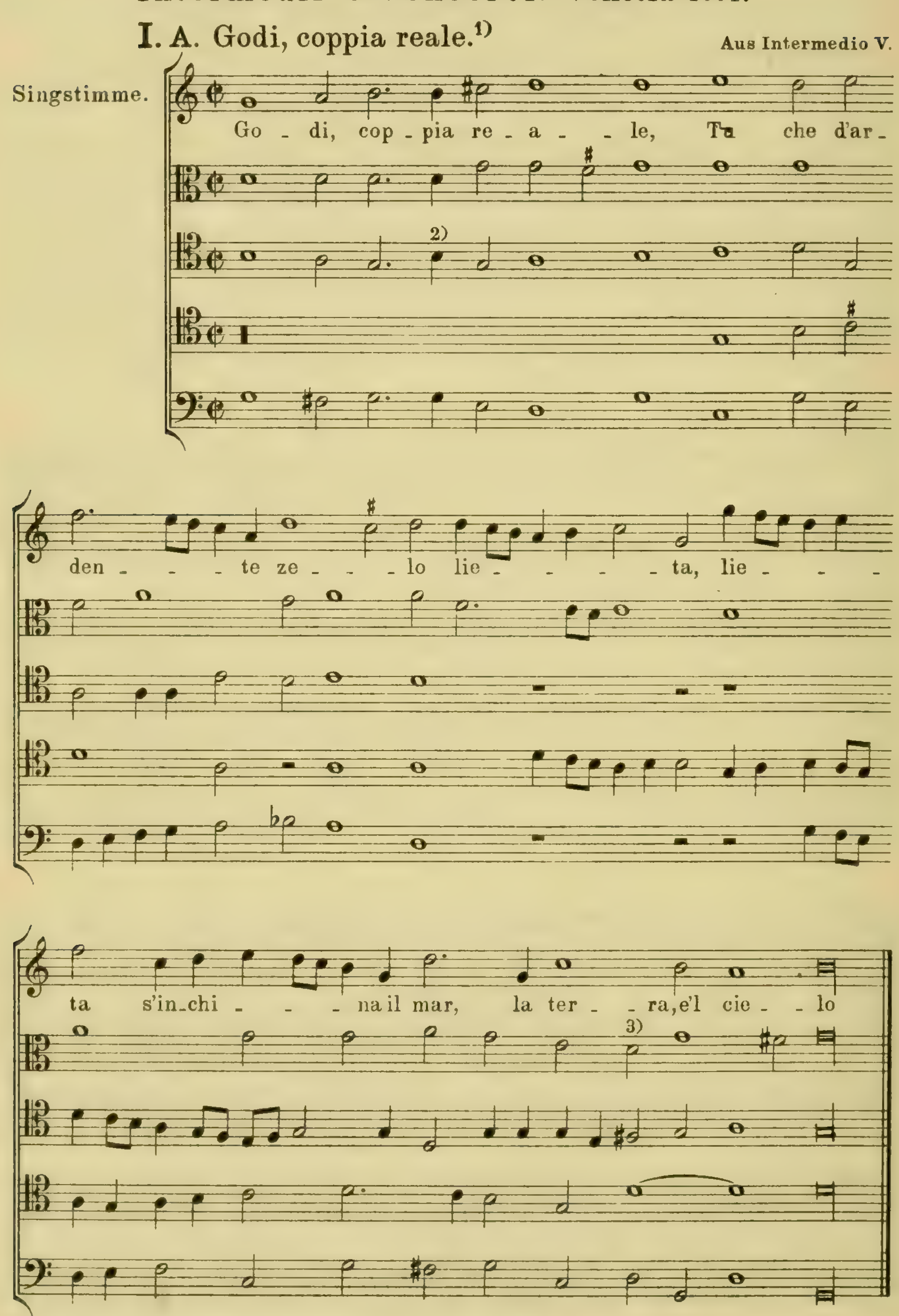

mor, mas-tre di pa - ce, di pa - ce.
ce, di pa - ce, di pa - ce.
sic.
ce, mas - tre di pa - ce.
ce, di pa - ce.

O. Christophoro Malvezzi.

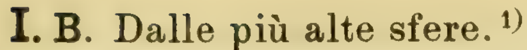
Intermedii e Concerti. Venetia 1591.

I. A. Godi, coppia reale.[1)]

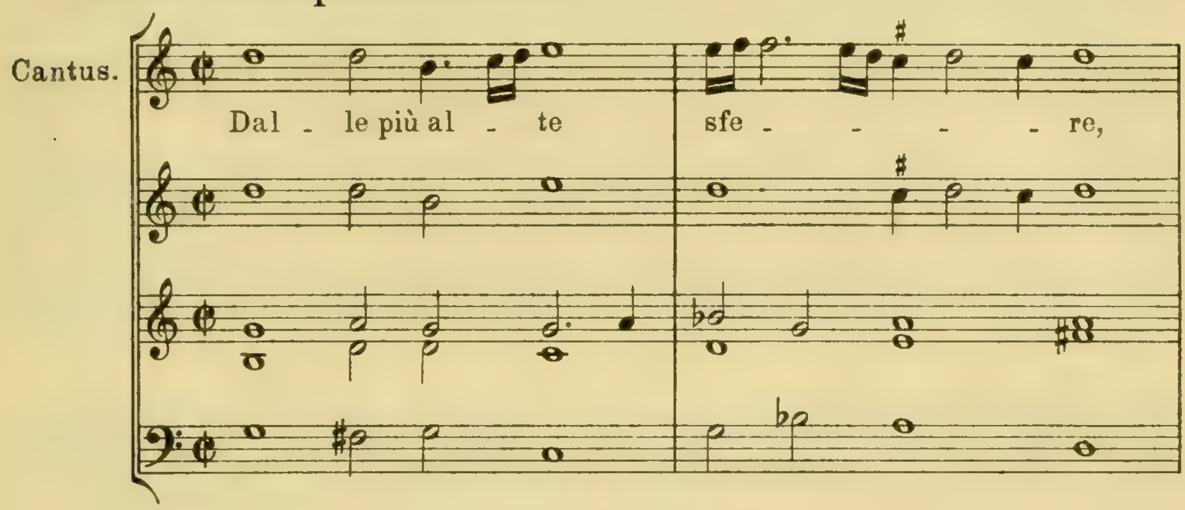
Aus Intermedio V.

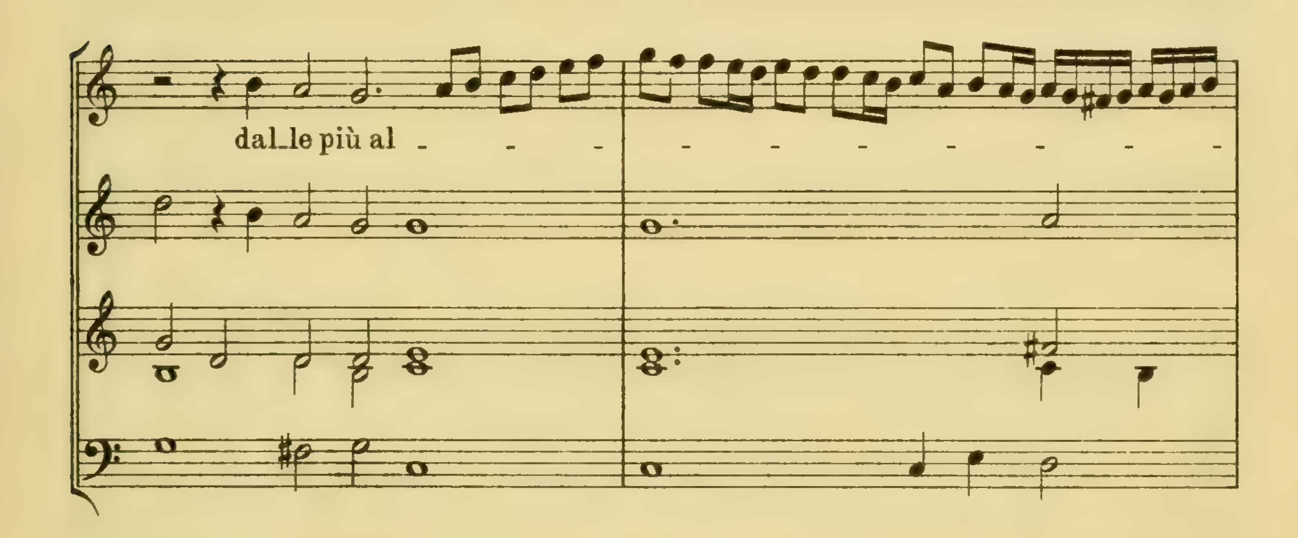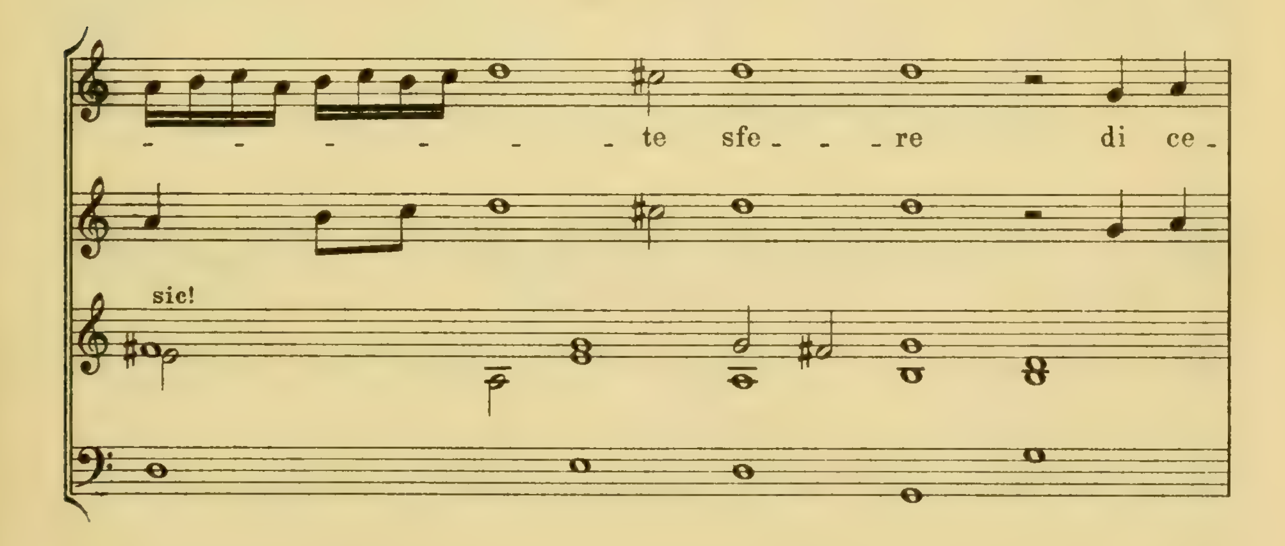


1) Questo cantò sola Vittoria Archilei. 2) Orig. *c*. 3) Orig. *f*.



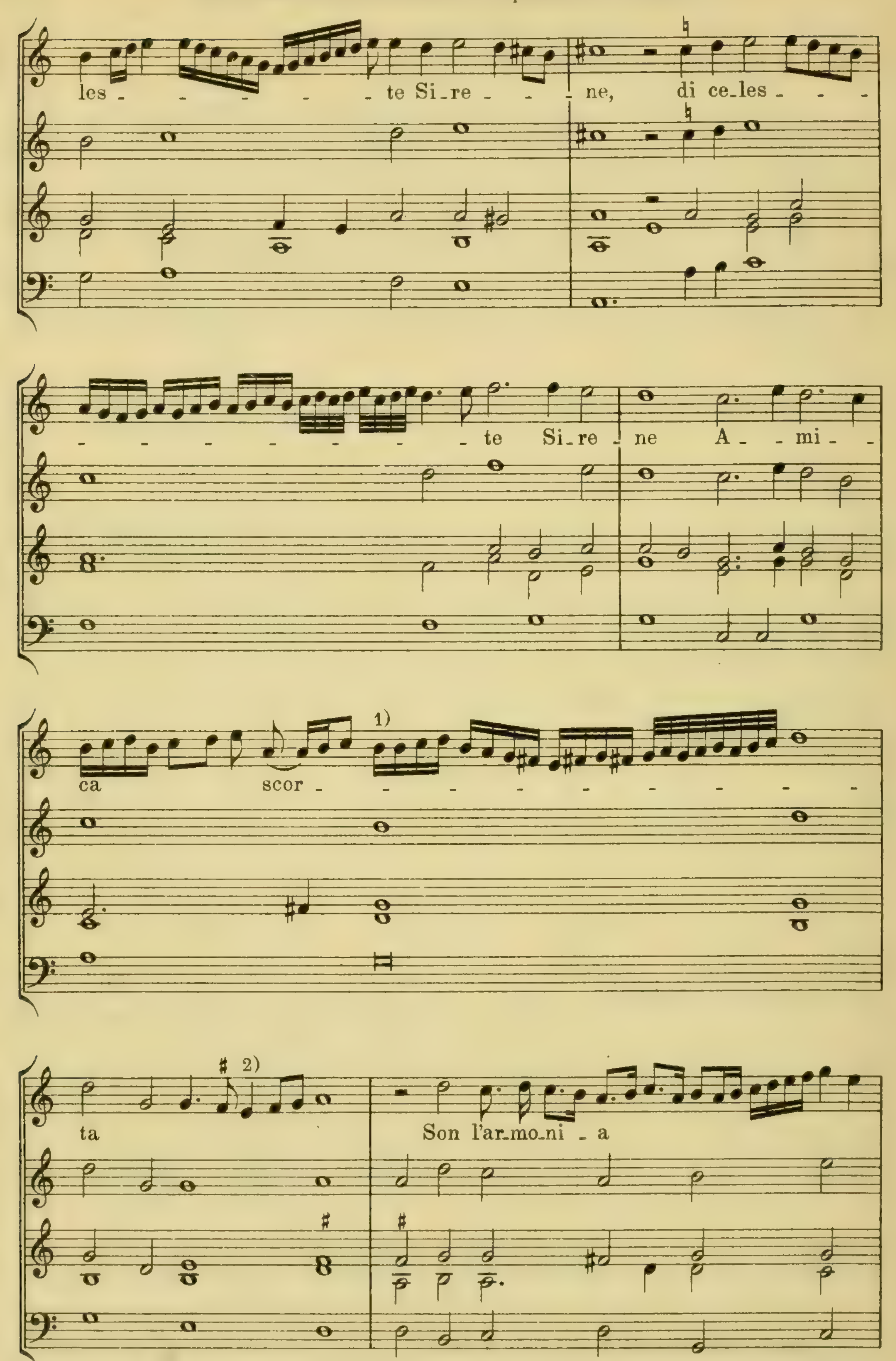
I. B. Dalle più alte sfere.[1]



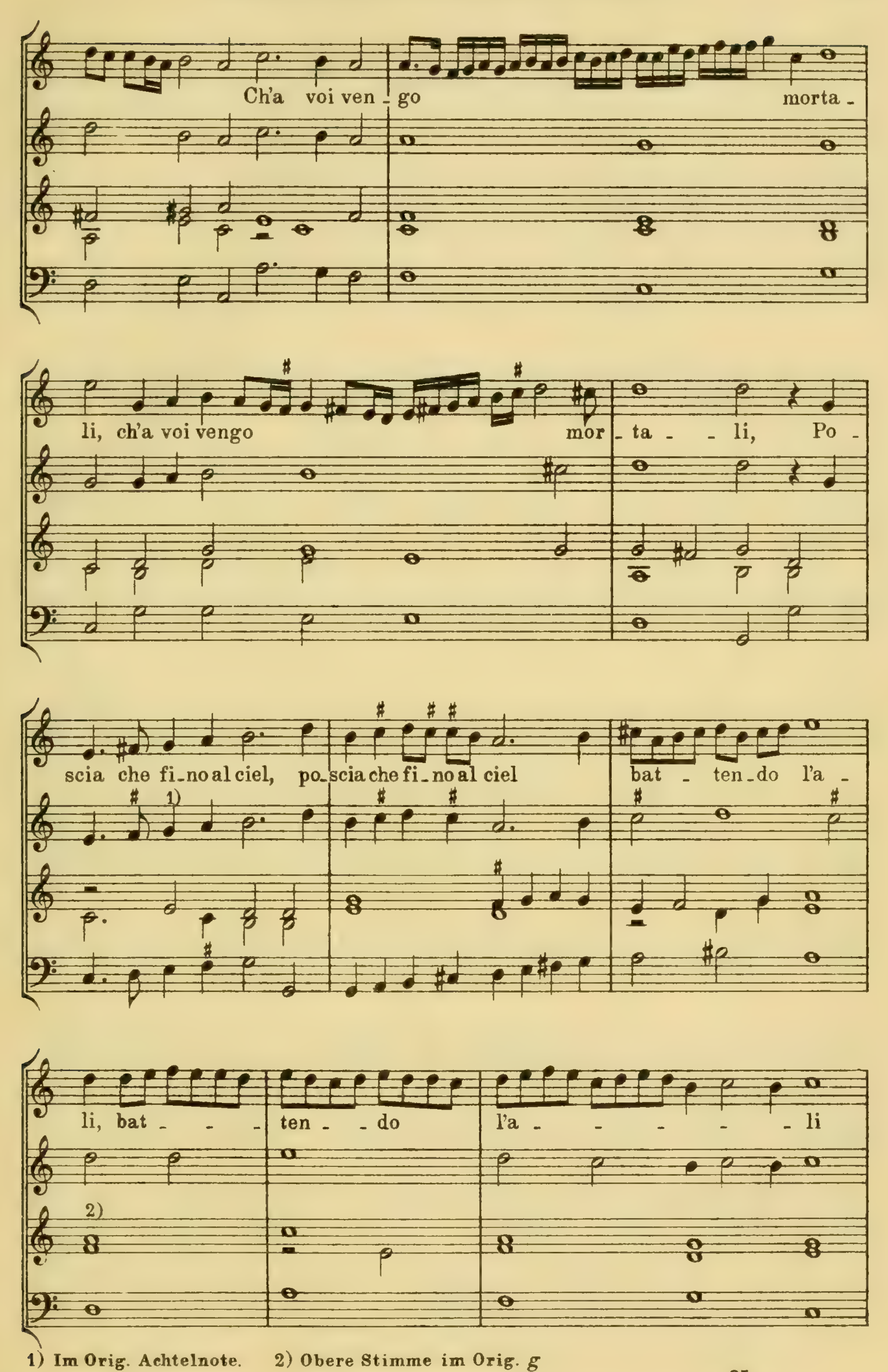




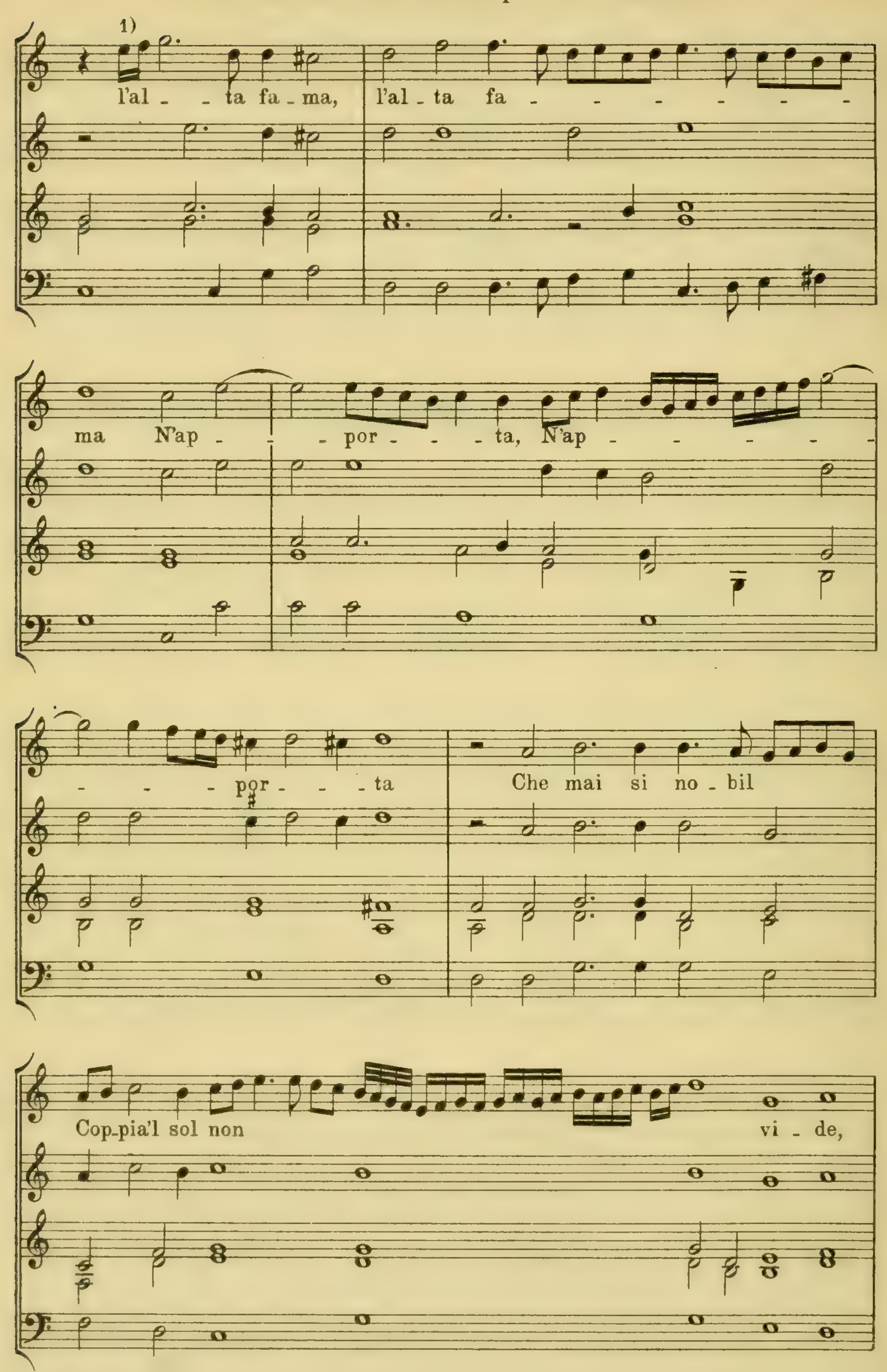
1) Die Stimmen der Chitarronen sind im Mezzosopran- und Altschlüssel notiert und hier auf ein System im G-Schlüssel zusammen gezogen. Die Taktstriche fehlen in der Cantus-Stimme. Die einfache Stimme im zweiten System wird nicht ausgeführt.



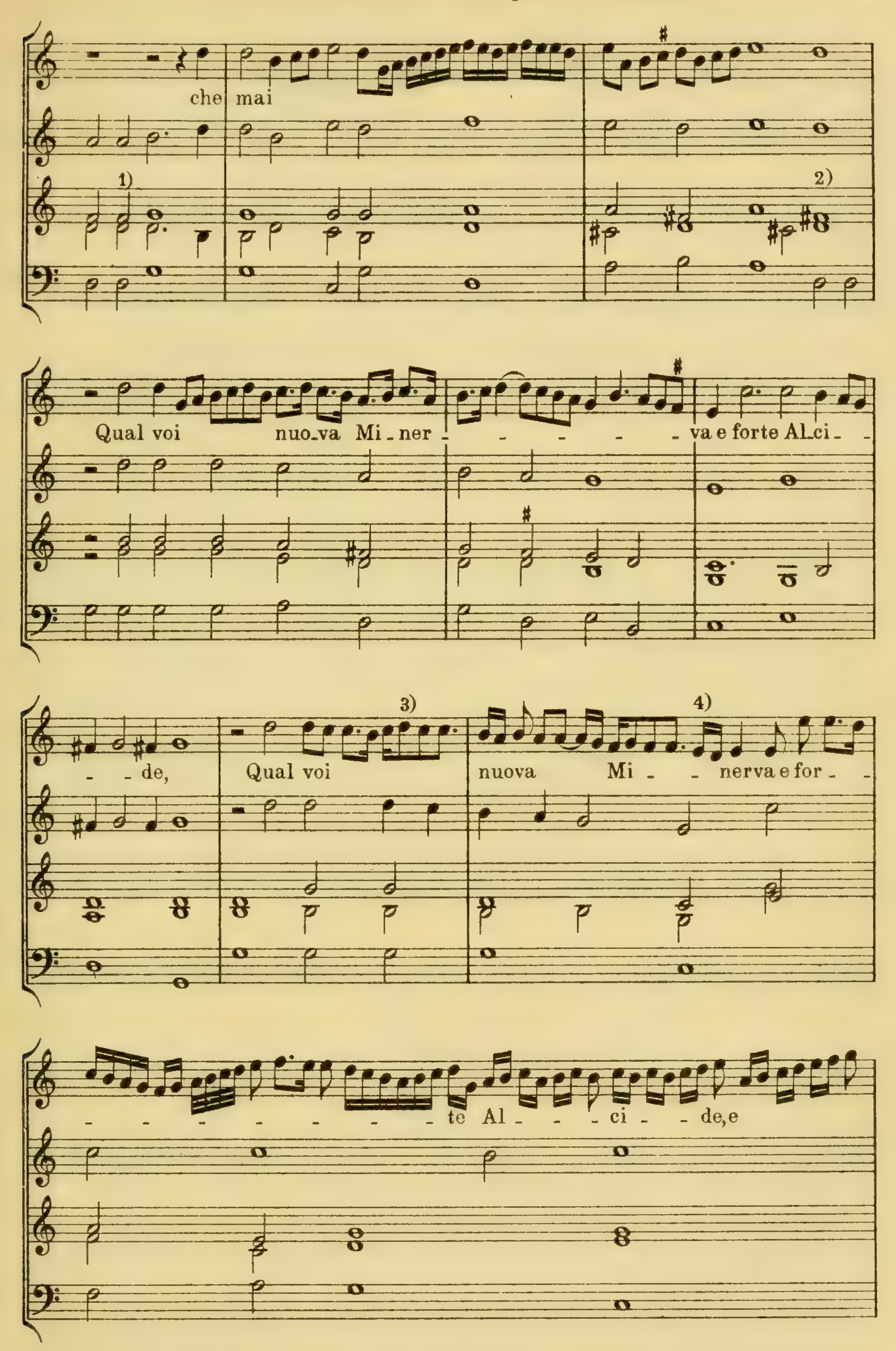
1) Im Original sind hier sechs Sechzehntel zu viel. 2) Im Orig. Achtelnote.



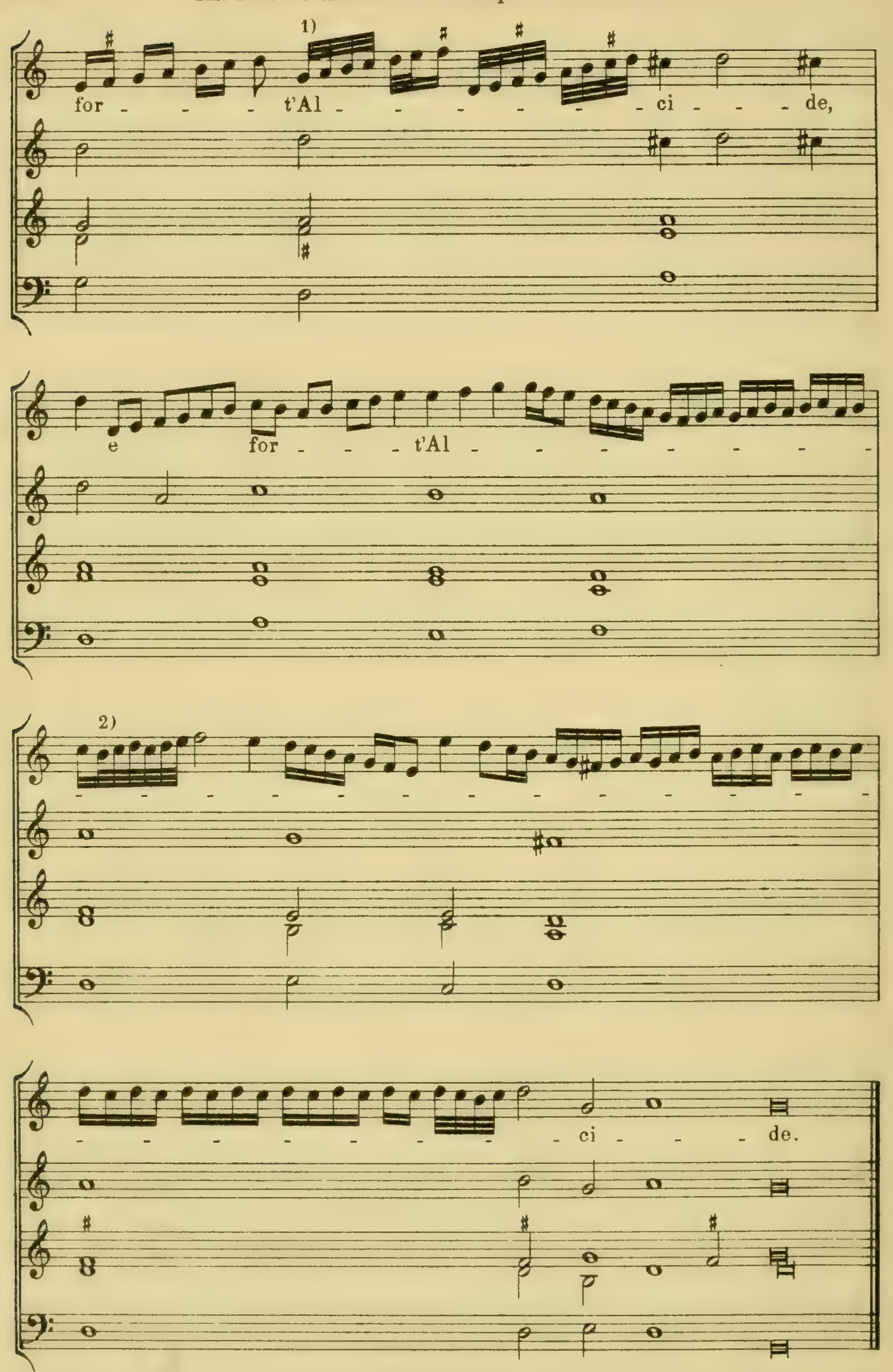
1) Im Orig. Achtelnote. 2) Obere Stimme im Orig. *g*



1) Im Orig. Achtel.

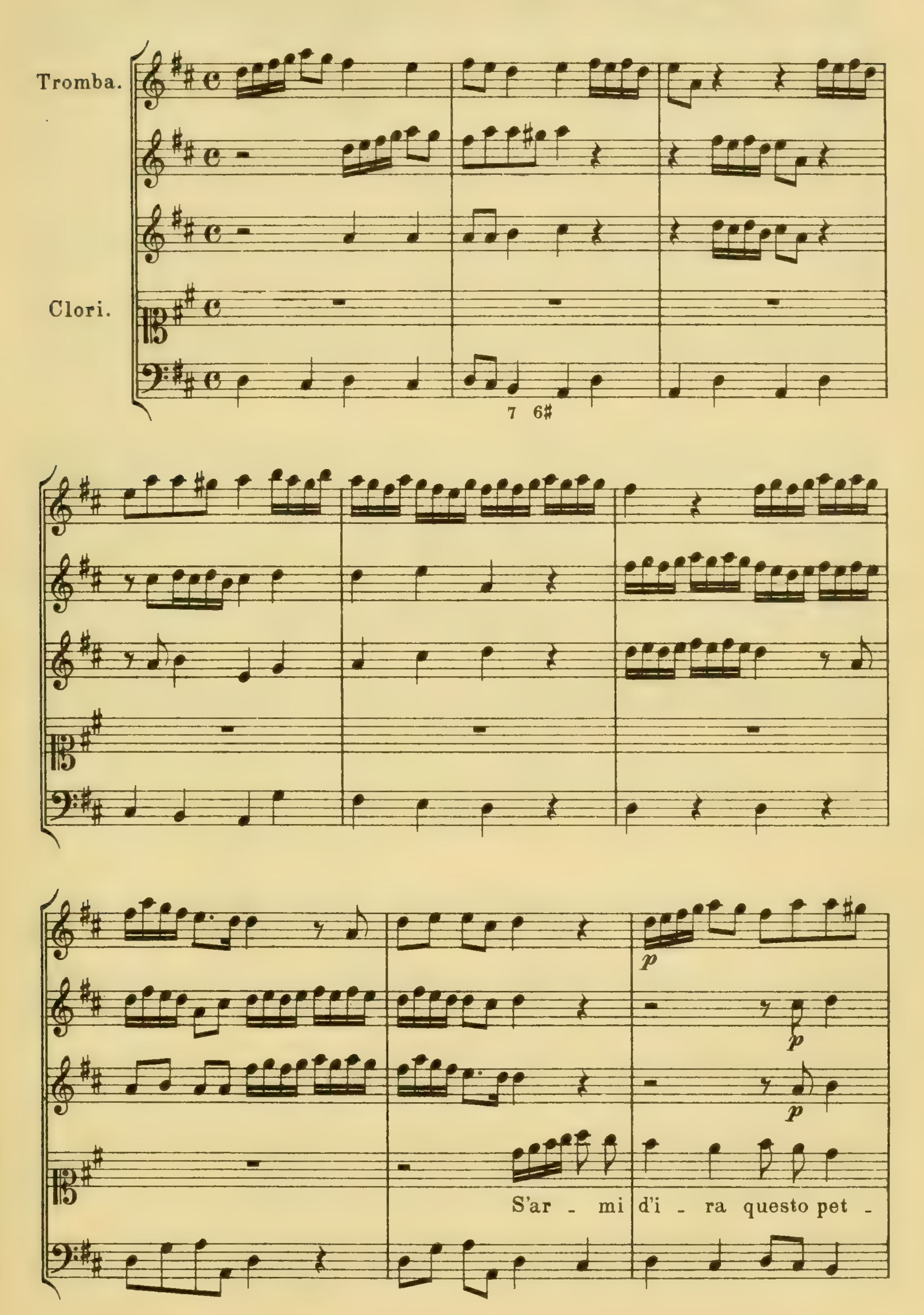


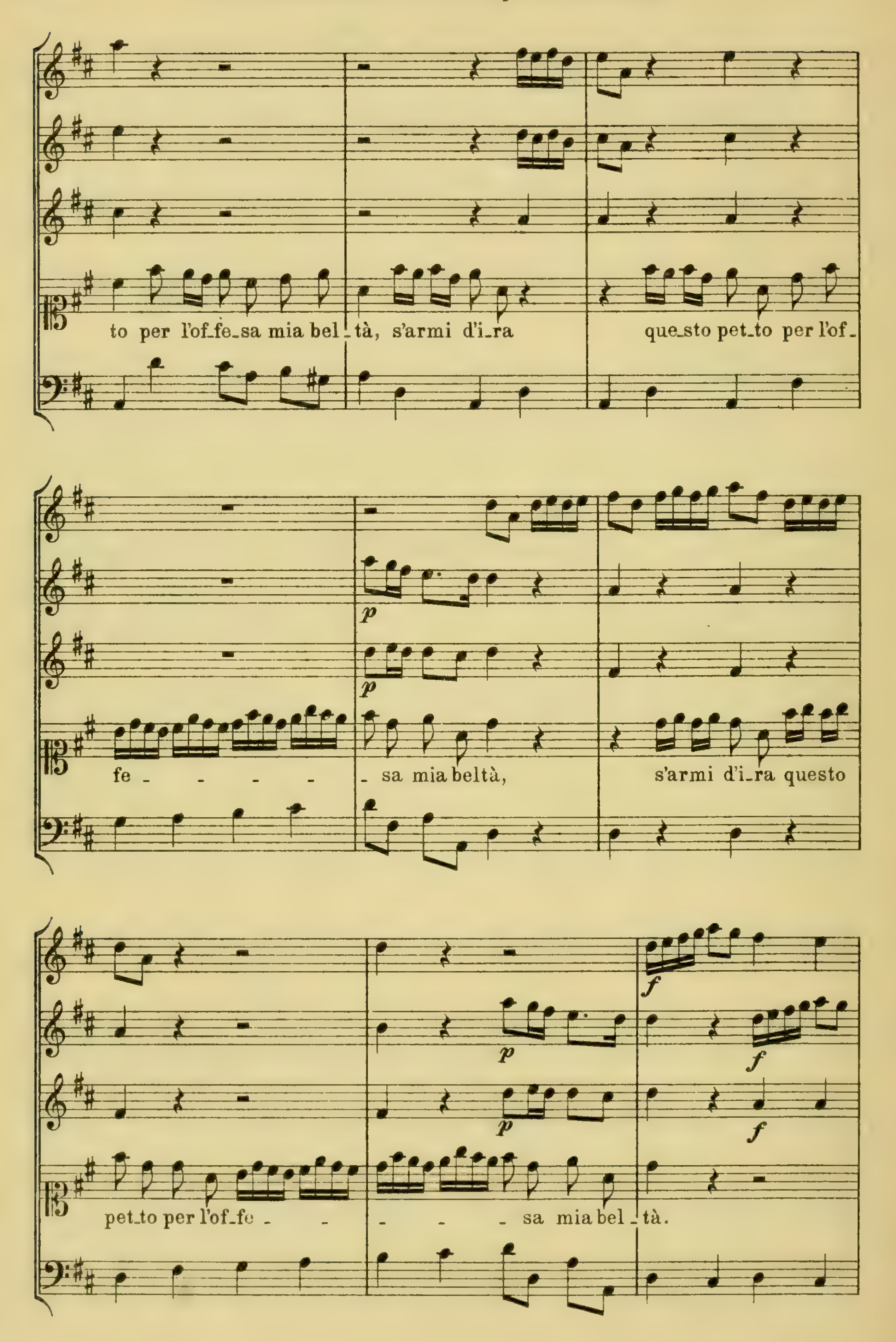
1) Im Orig. Brevis. 2) Im Orig. Semibrevis. 3) Orig. *e*. 4) Orig. Zweiunddreißigstel.

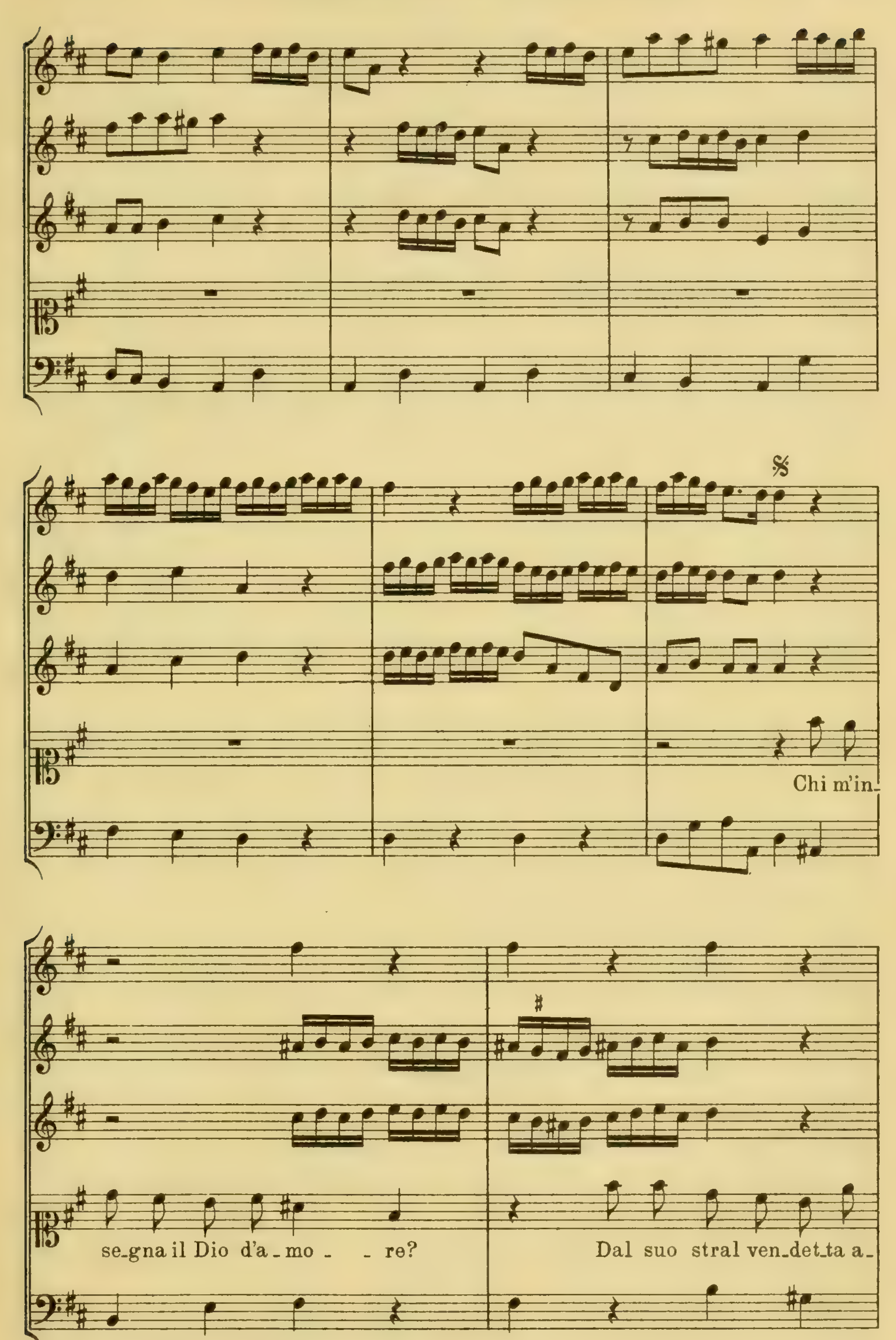


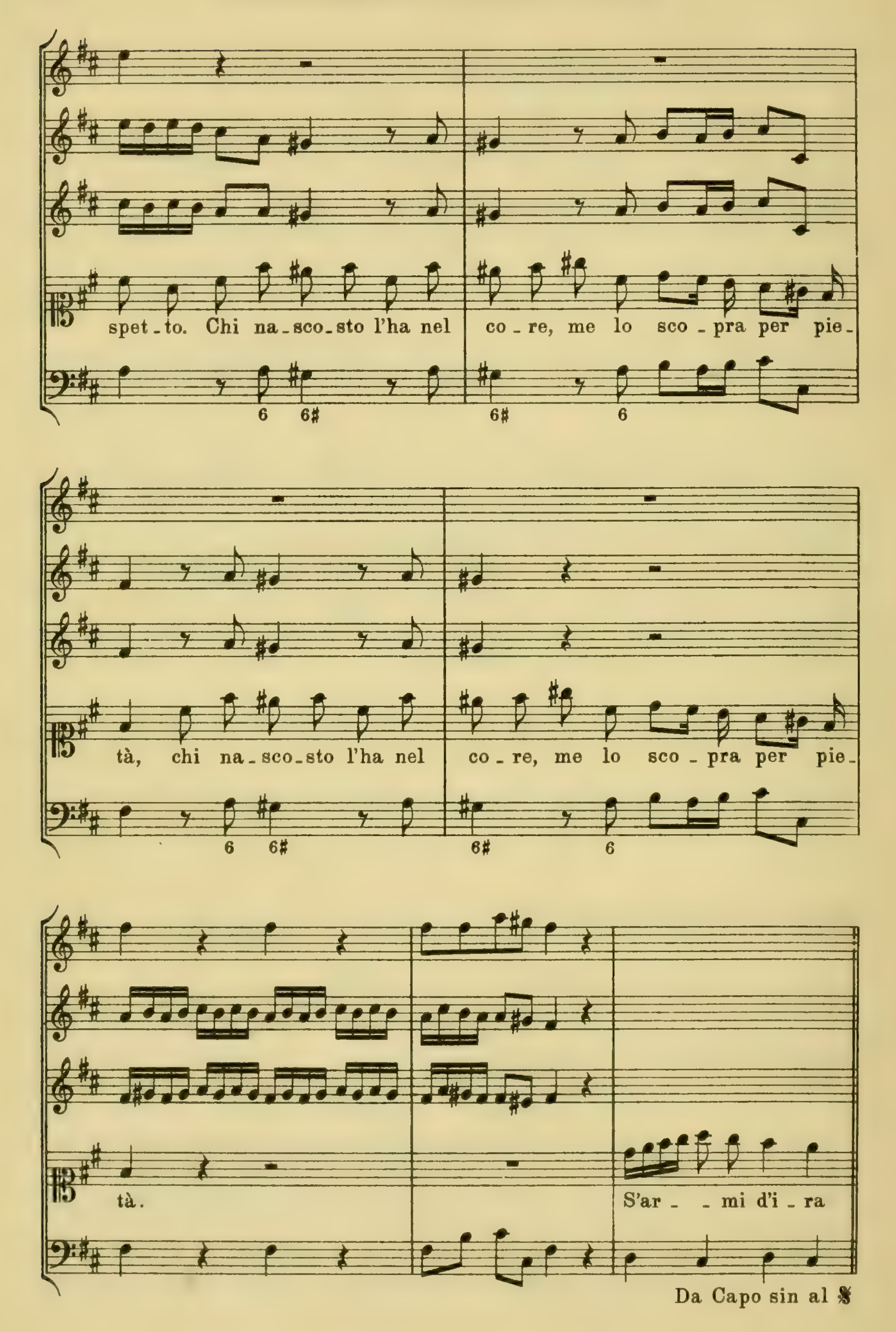
1) Im Orig. Sechzehntel. 2) Das Orig. hat 2 Zweiunddreißigstel zu viel.

II. Dorinda e Silvio. Atto III Scena IVª
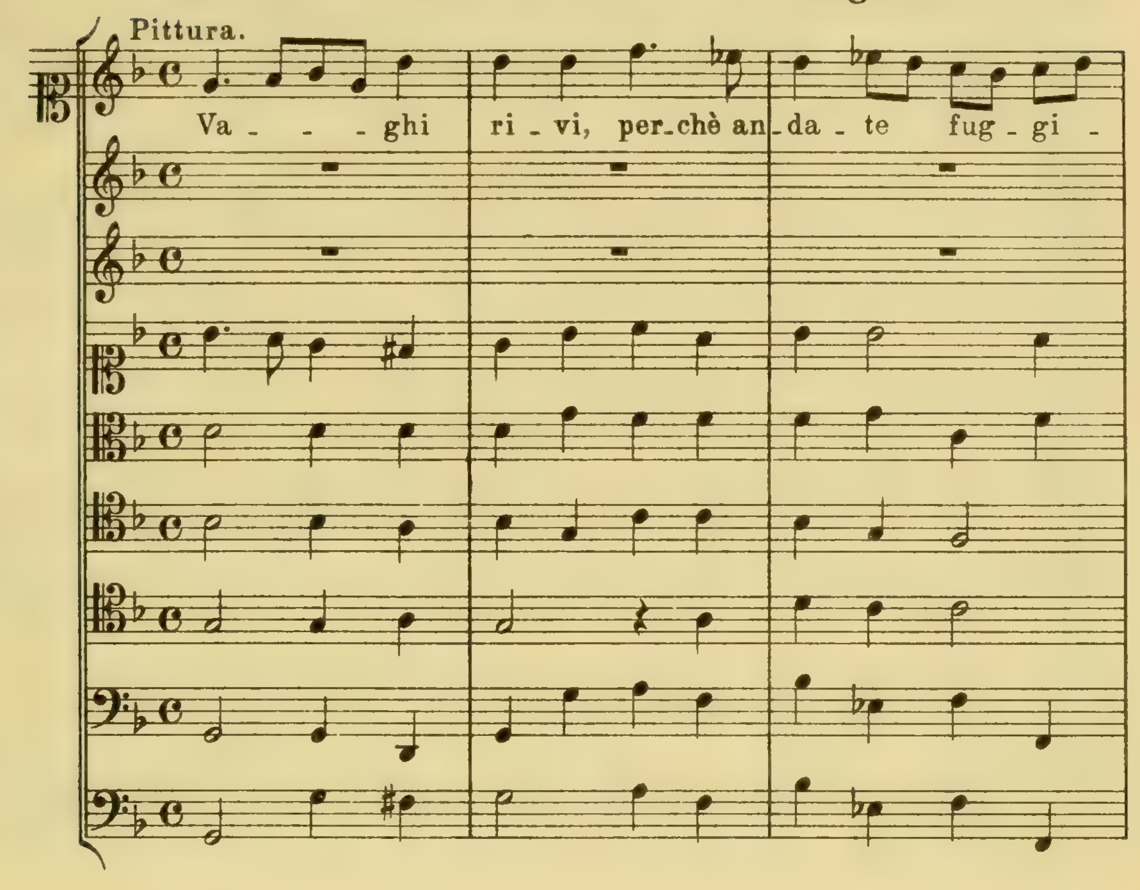



to per l'of_fe_sa mia bel_tà, s'armi d'i_ra
que_sto pet_to per l'of_
fe - - - - - sa mia beltà,
s'armi d'i_ra questo
pet_to per l'of_fe - - - - - sa mia bel_tà.
p
p
p
p
f
f
f


Chi m'in-
se-gna il Dio d'a-mo - - re?
Dal suo stral ven-det-ta a-
5 6 #


spet - to. Chi na - sco - sto l'ha nel
co - re, me lo sco - pra per pie -
6 6♯ 6♯ 6
tà, chi na - sco - sto l'ha nel
co - re, me lo sco - pra per pie -
6 6♯ 6♯ 6
tà.
S'ar - - mi d'i - ra
Da Capo sin al 𝄋

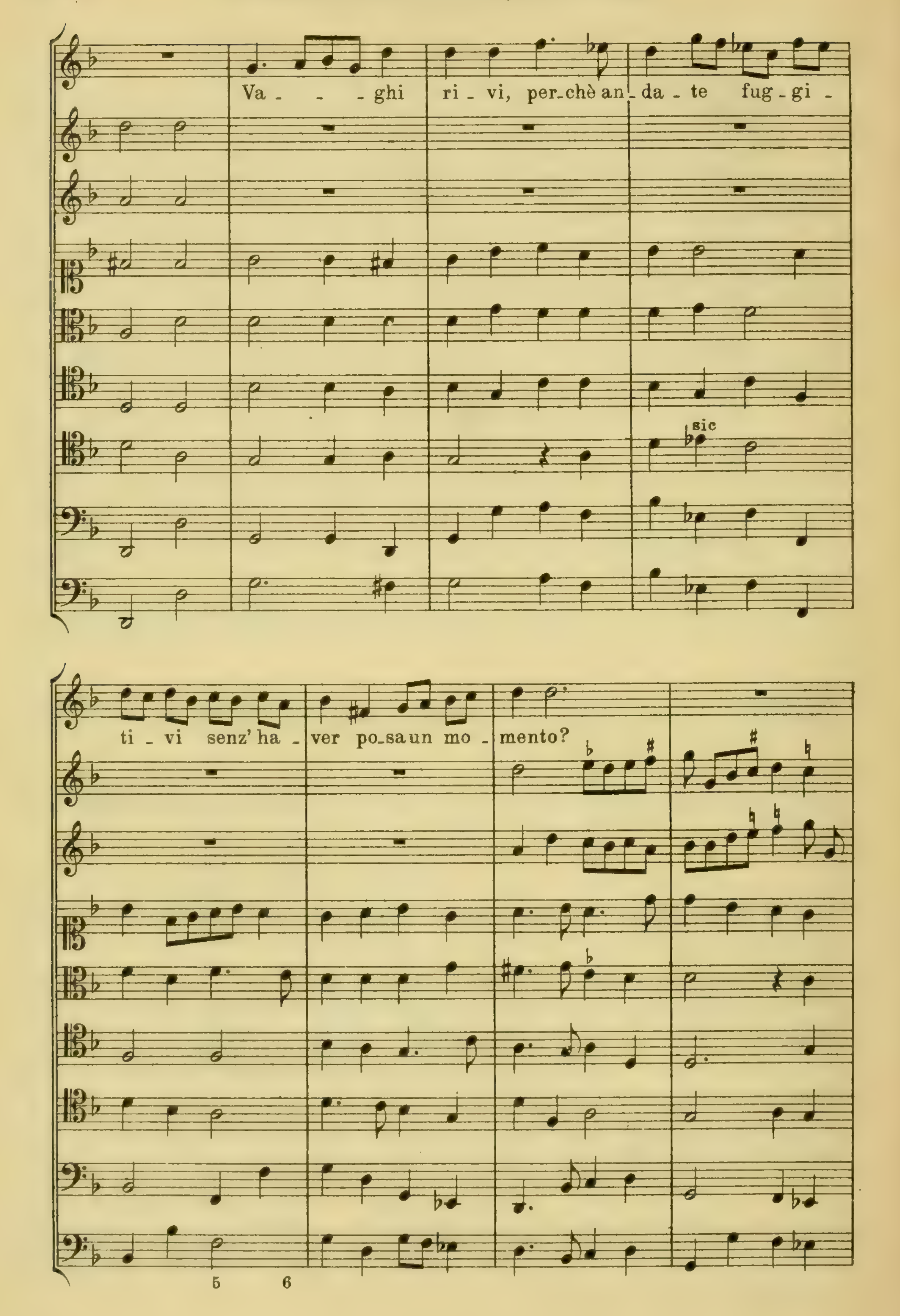
III. Luigi Rossi.
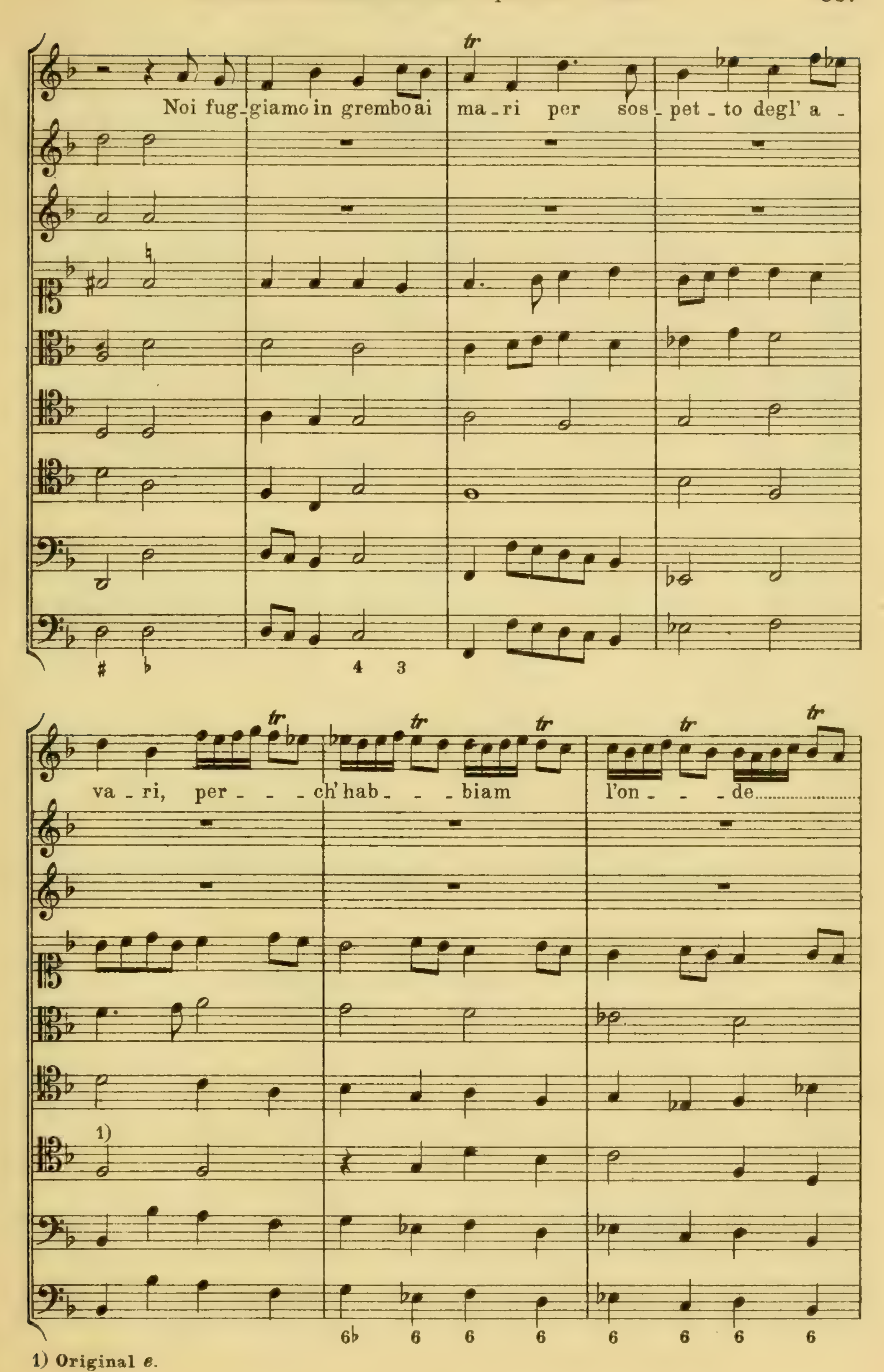
Il Palazzo Incantato. Prologo.



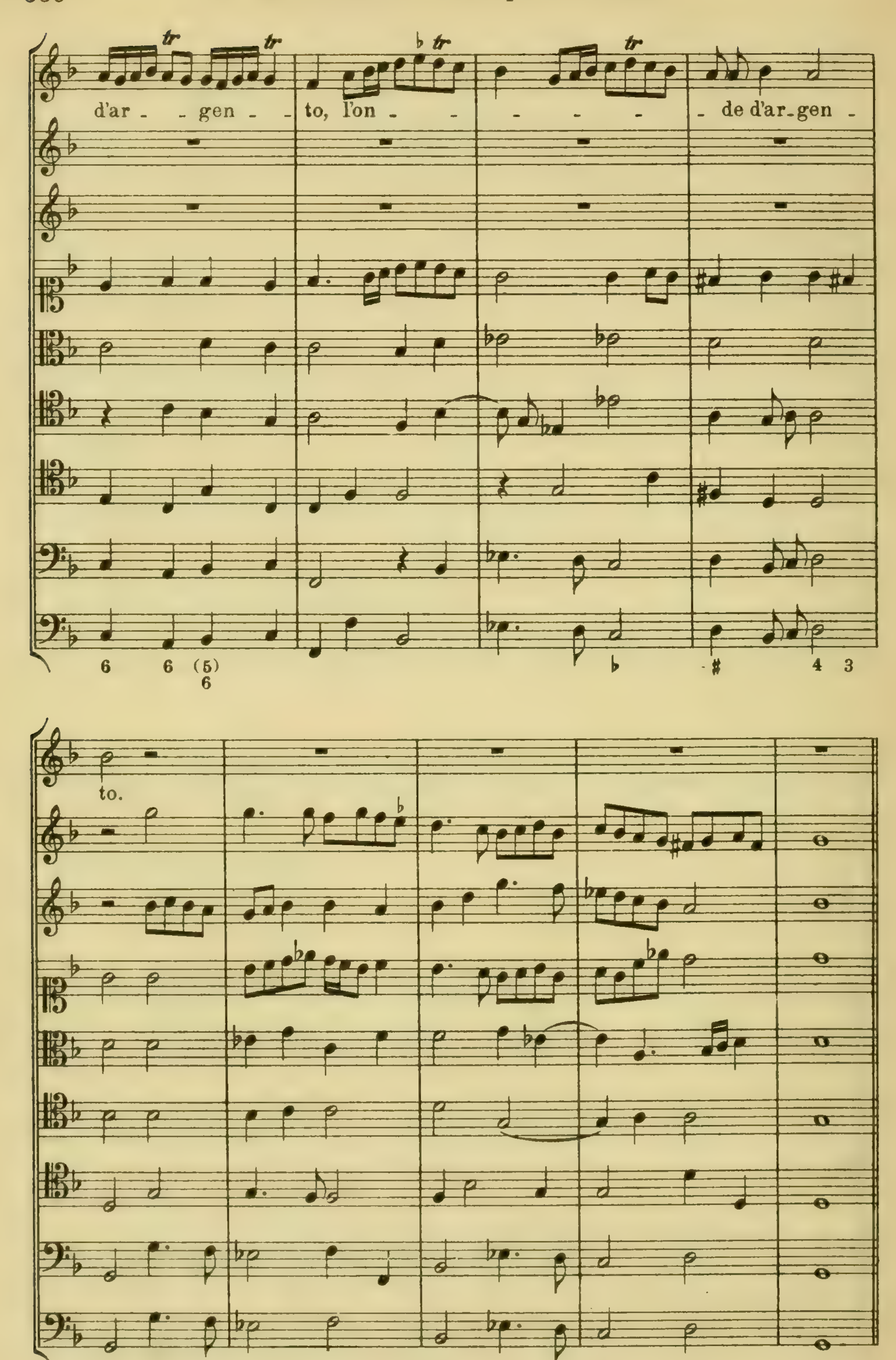
ti - vi senz' ha - ver po-sa un mo - men-to?

1) Original c.


Va - - - ghi ri - vi, per-chè an - da - te fug - gi -
sic
ti - vi senz' ha - ver po-sa un mo - mento?
5 6

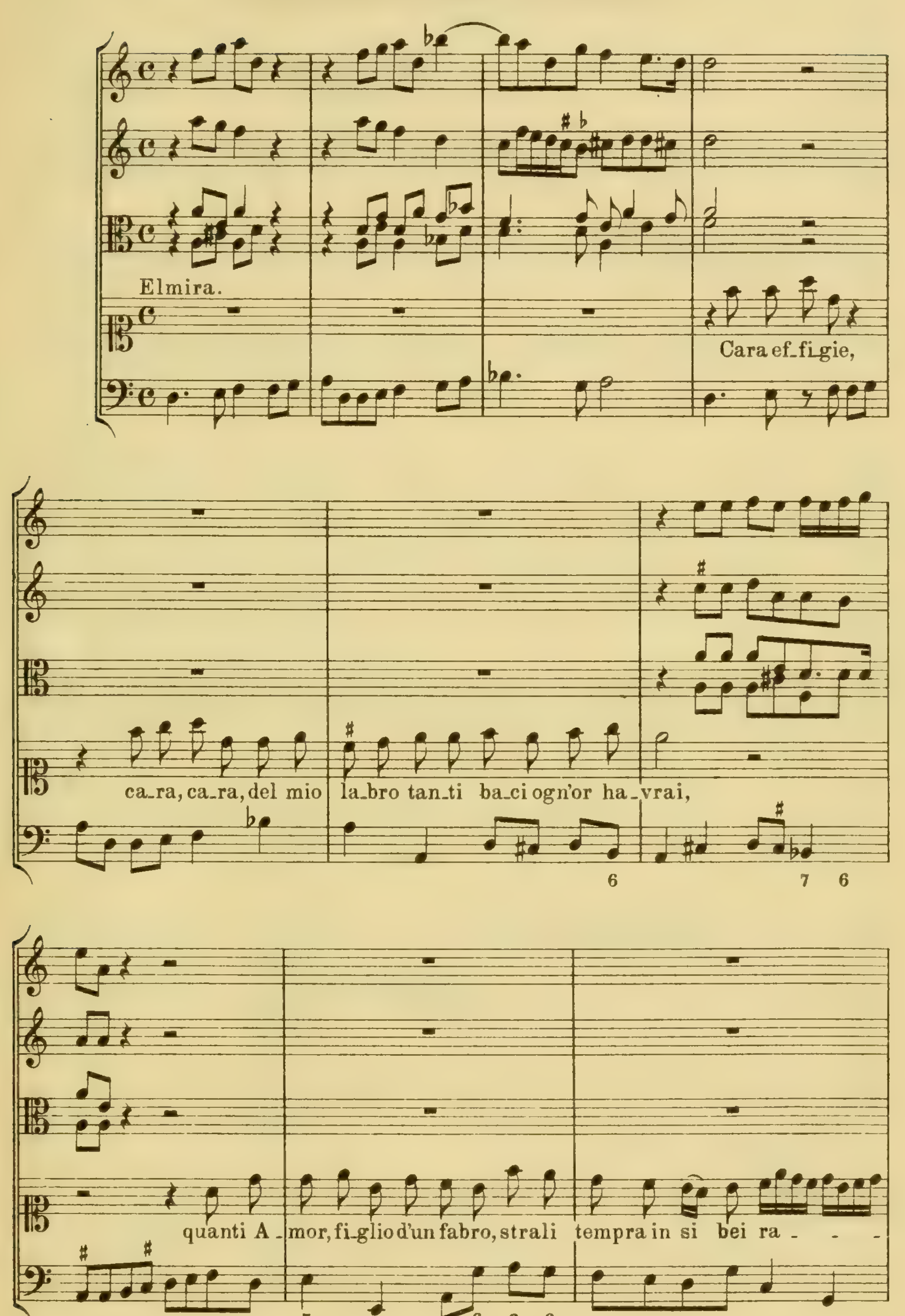

Noi fug_giamo in grembo ai ma_ri per sos_pet_to degl' a_
va_ri, per_ _ _ch'hab_ _ _biam l'on_ _ _de
4 3
6♭ 6 6 6 6 6 6 6
1)
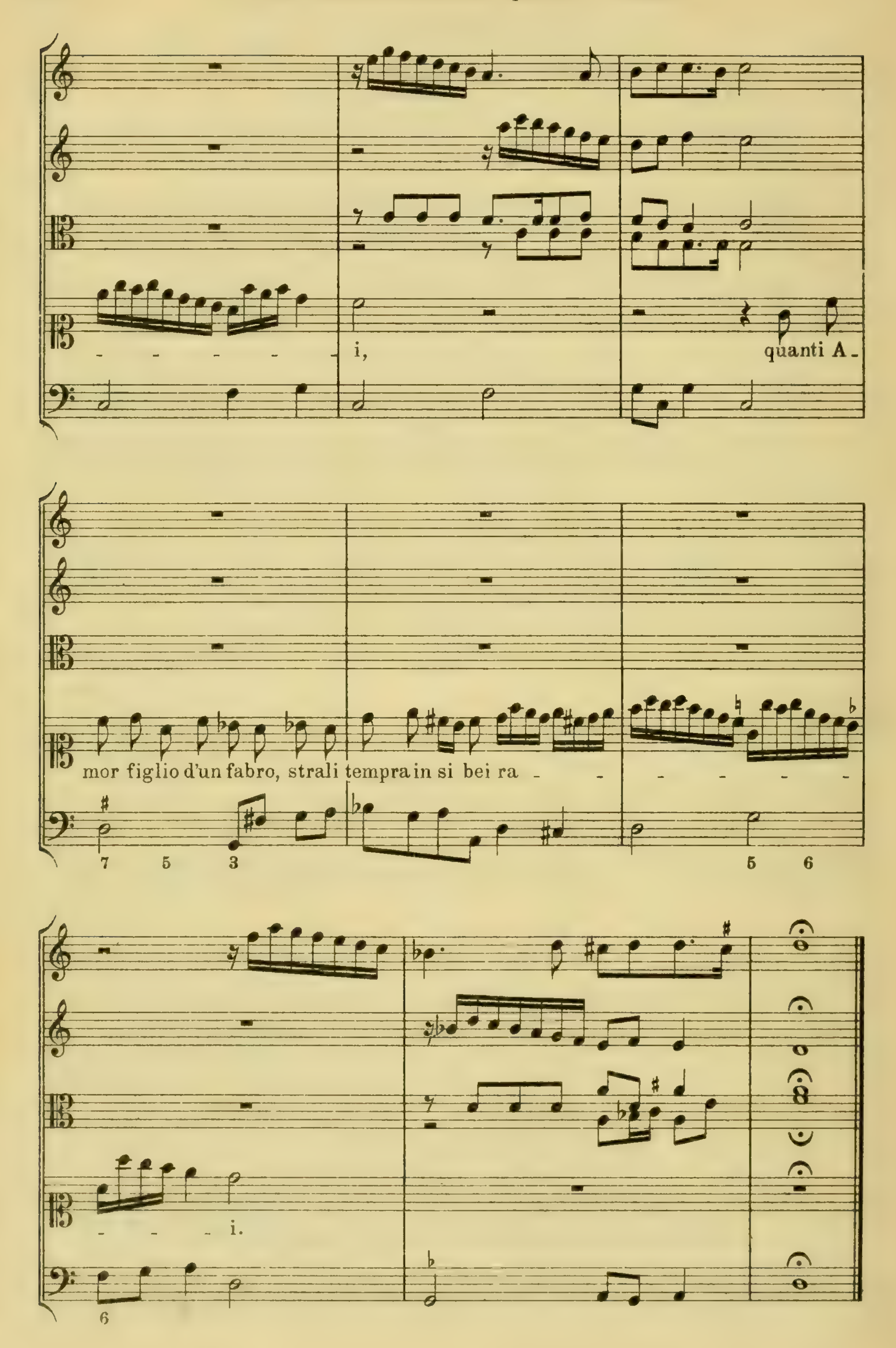
1) Original *e*.


d'ar - - gen - - to, l'on - - - - - - de d'ar-gen -
6 6 (5) 6 ♭ ♯ 4 3
to.

IV. Cavalli.

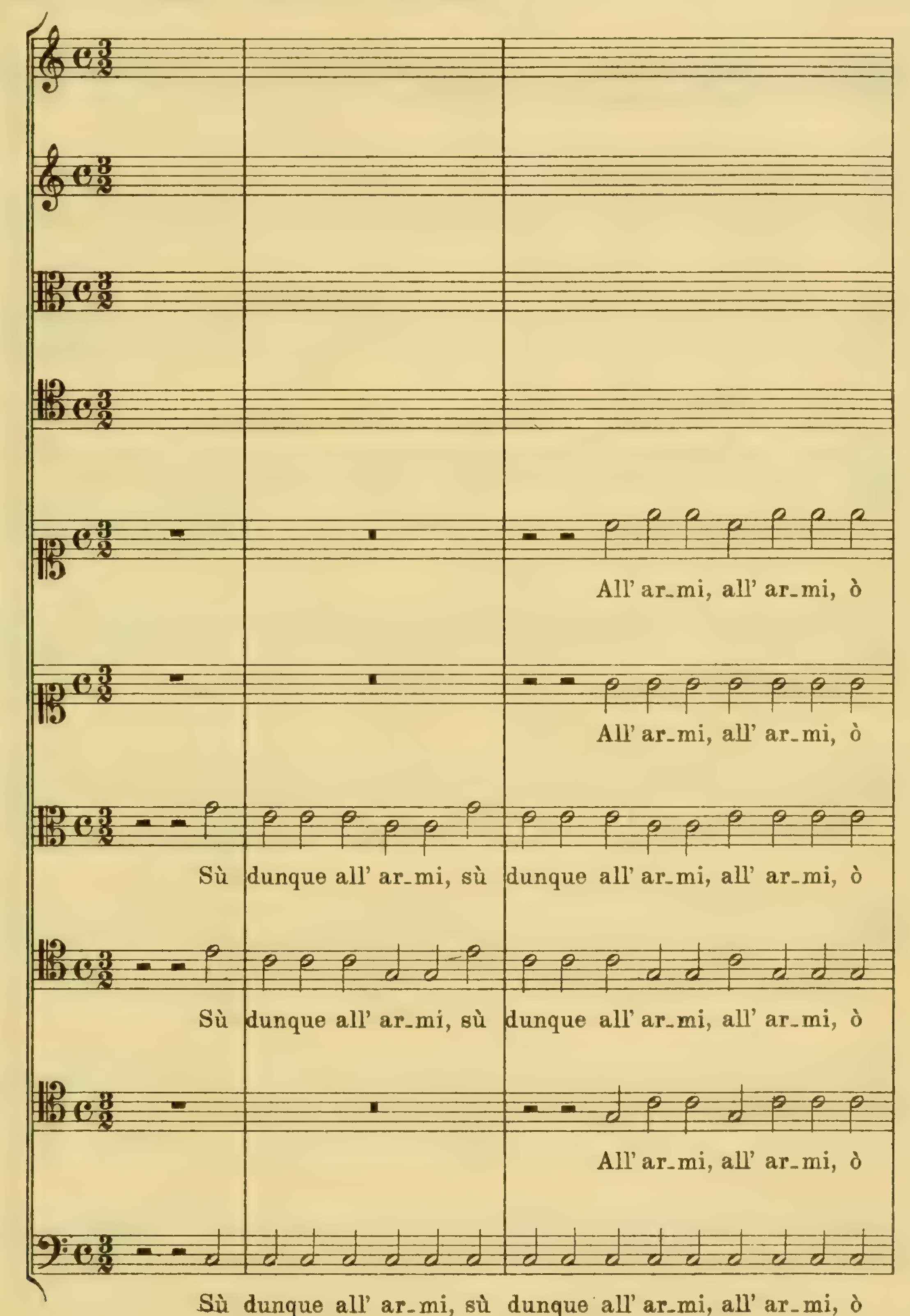
Alcibiade. Atto II Scena I.
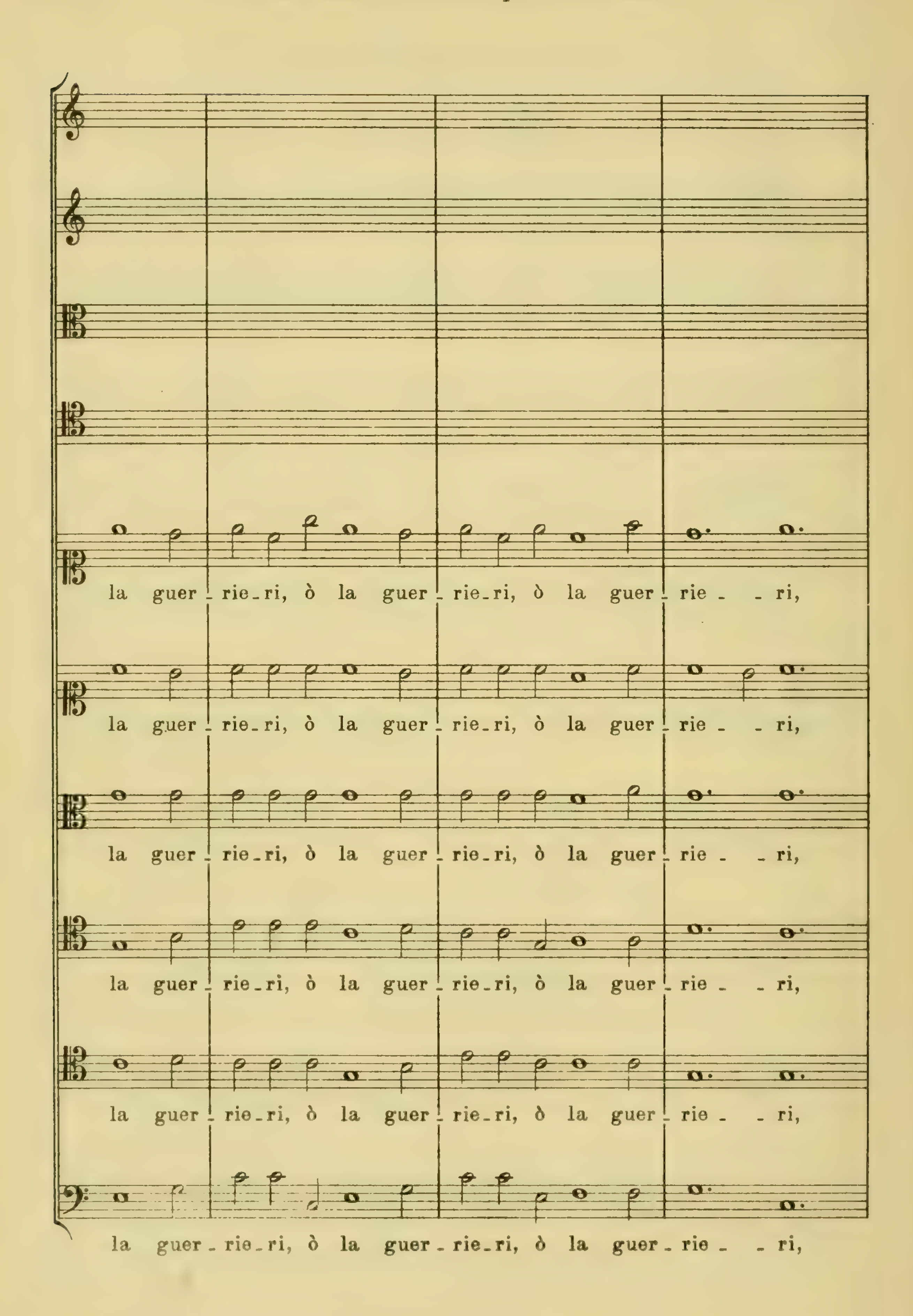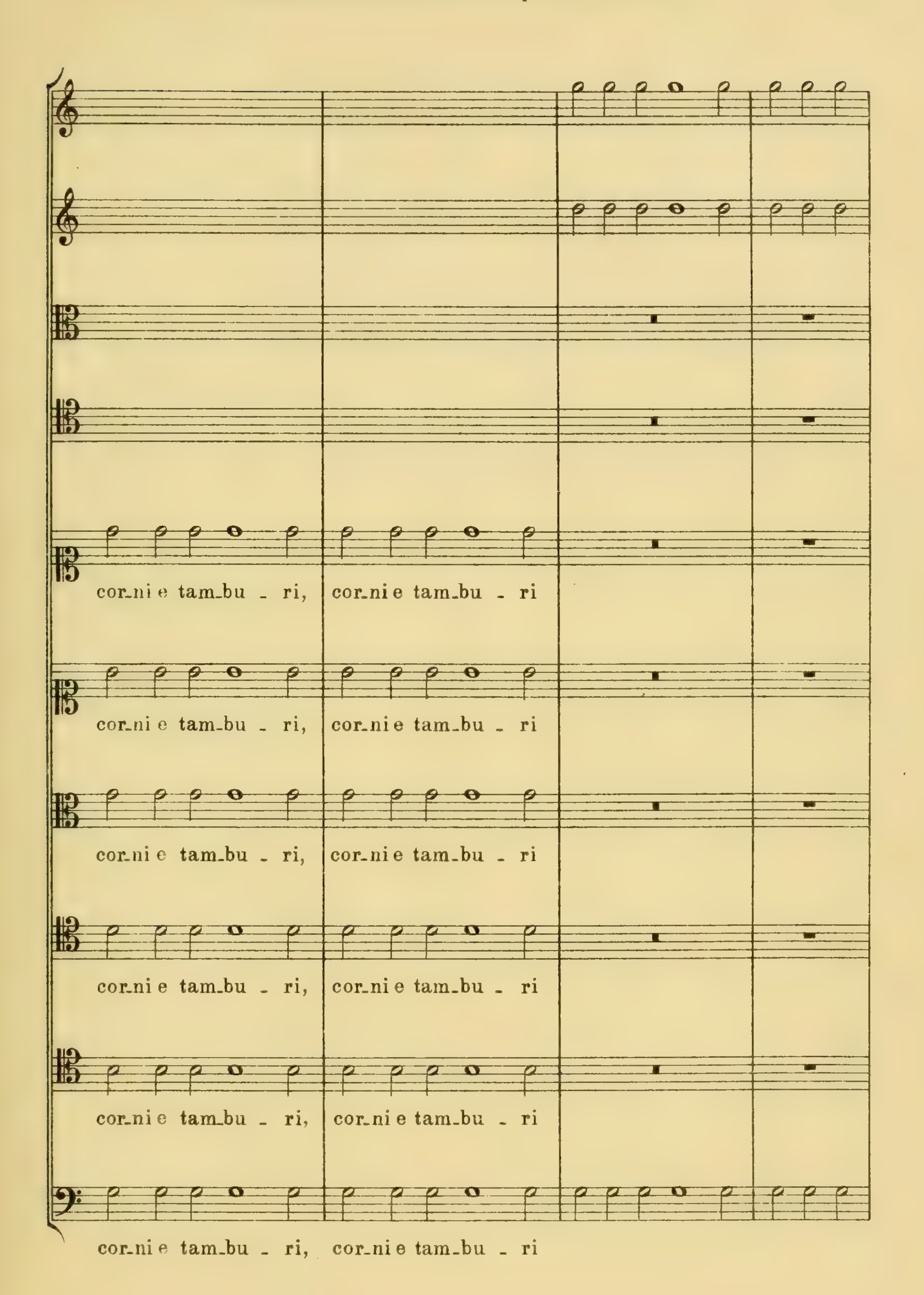



i,
quanti A-
mor figlio d'un fabro, strali tempra in si bei ra
i.
7 5 3
5 6
6

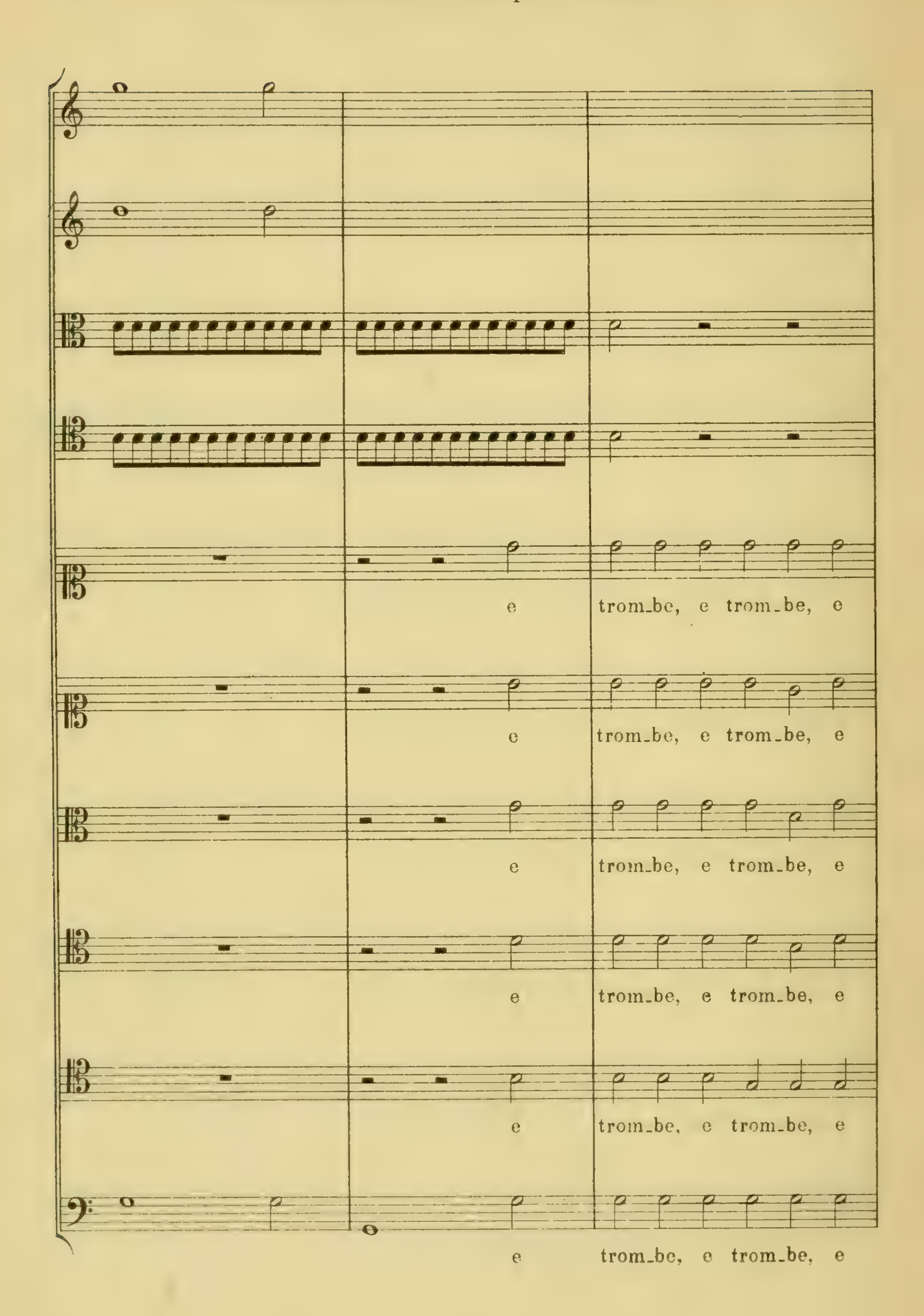
V. Le nozze di Teti e Peleo.

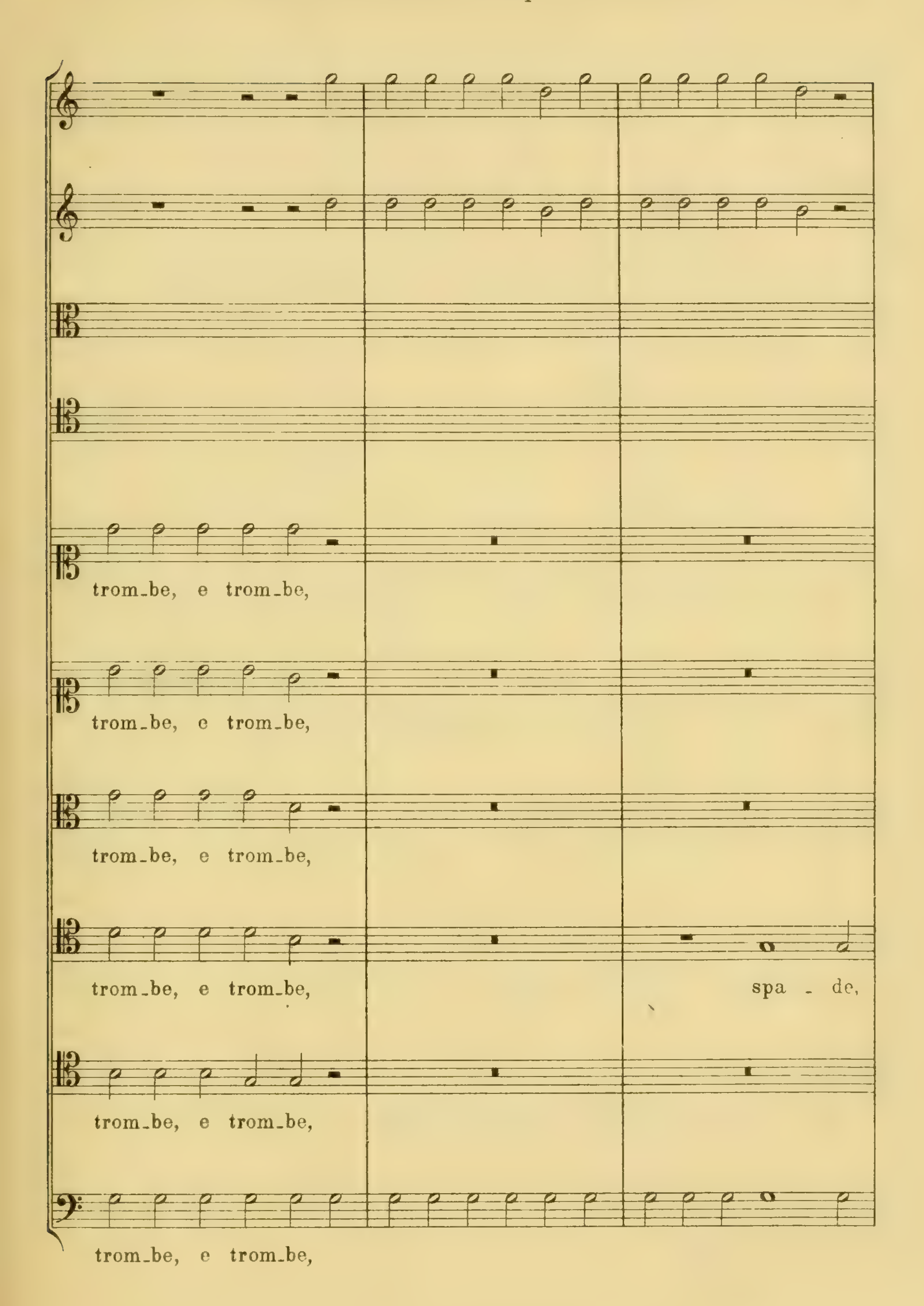
A. Atto I Scena IV: Coro di Cavalieri.

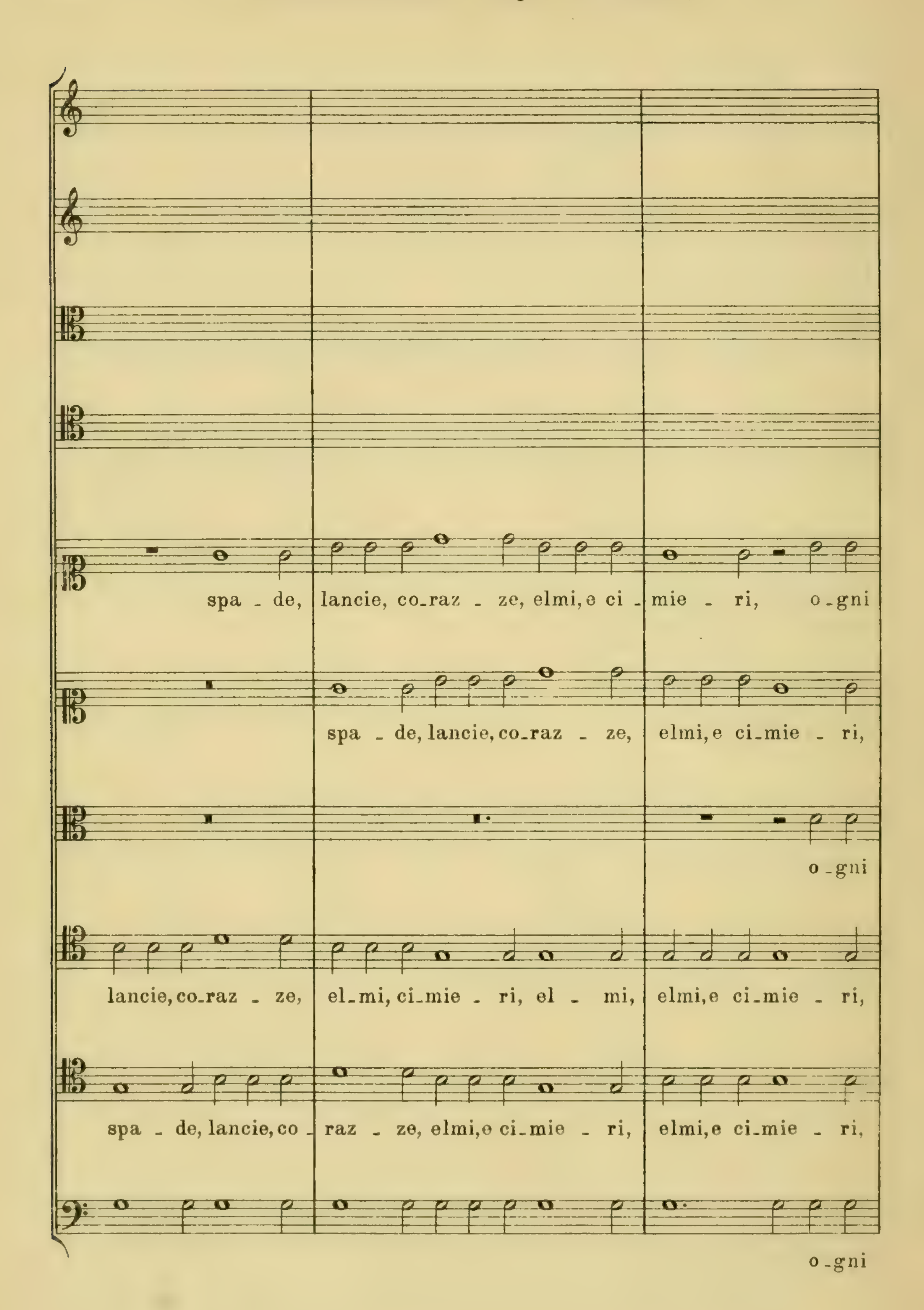


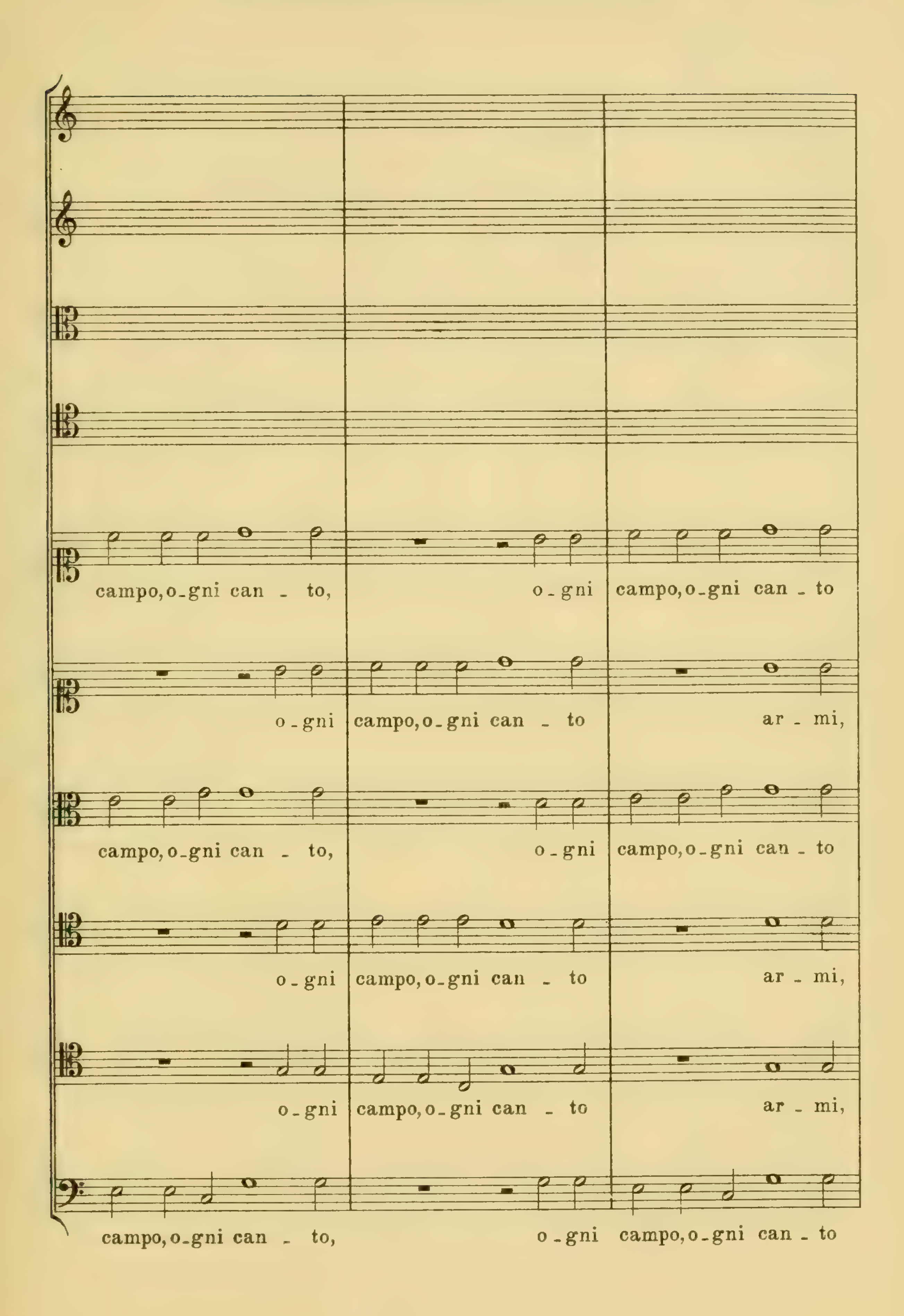

la guer - rie - ri, ò la guer - rie - ri, ò la guer - rie - - ri,
la guer - rie - ri, ò la guer - rie - ri, ò la guer - rie - - ri,
la guer - rie - ri, ò la guer - rie - ri, ò la guer - rie - - ri,
la guer - rie - ri, ò la guer - rie - ri, ò la guer - rie - - ri,
la guer - rie - ri, ò la guer - rie - ri, ò la guer - rie - - ri,
la guer - rie - ri, ò la guer - rie - ri, ò la guer - rie - - ri,

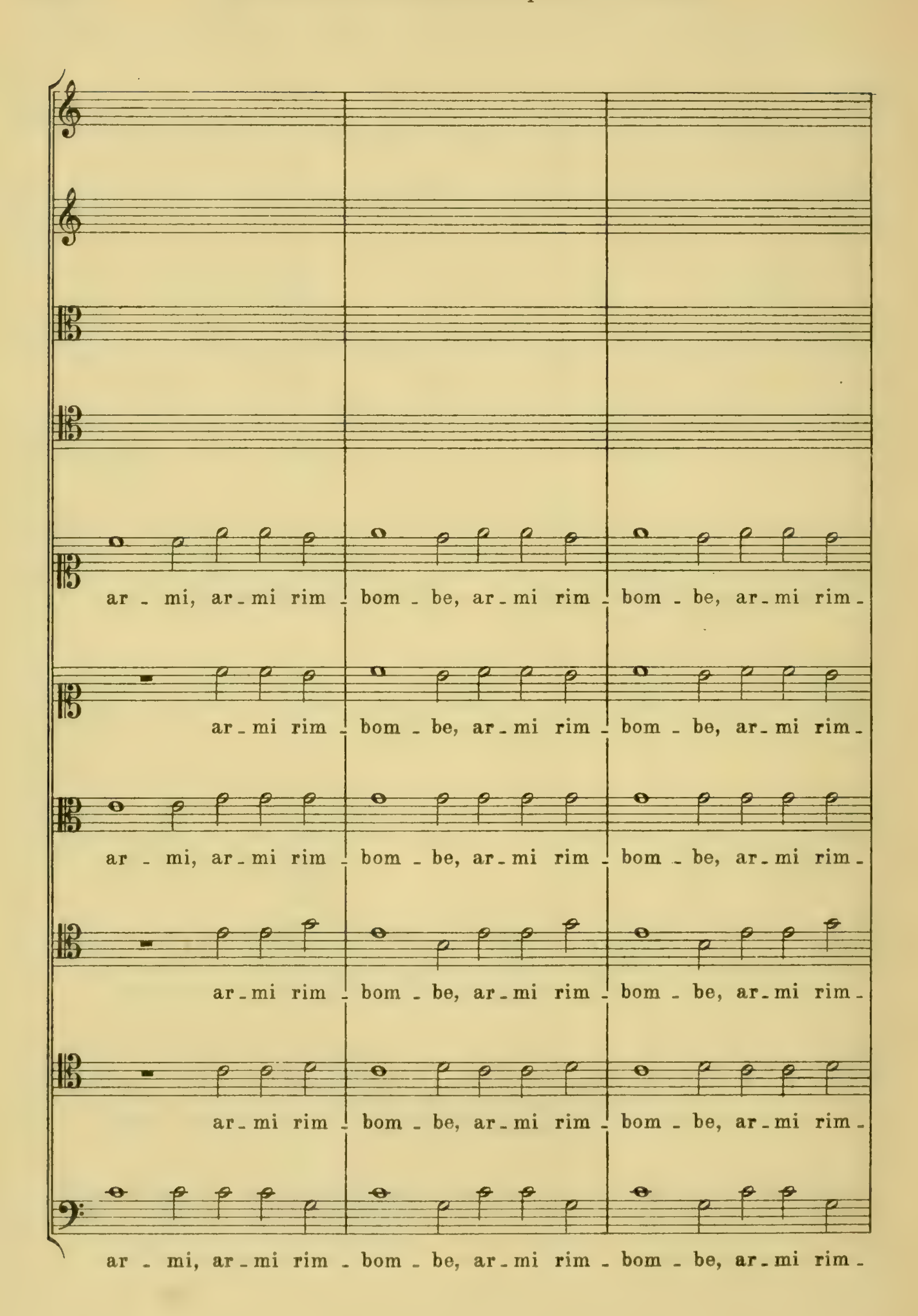

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri
cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri
cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri
cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri
cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri
cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

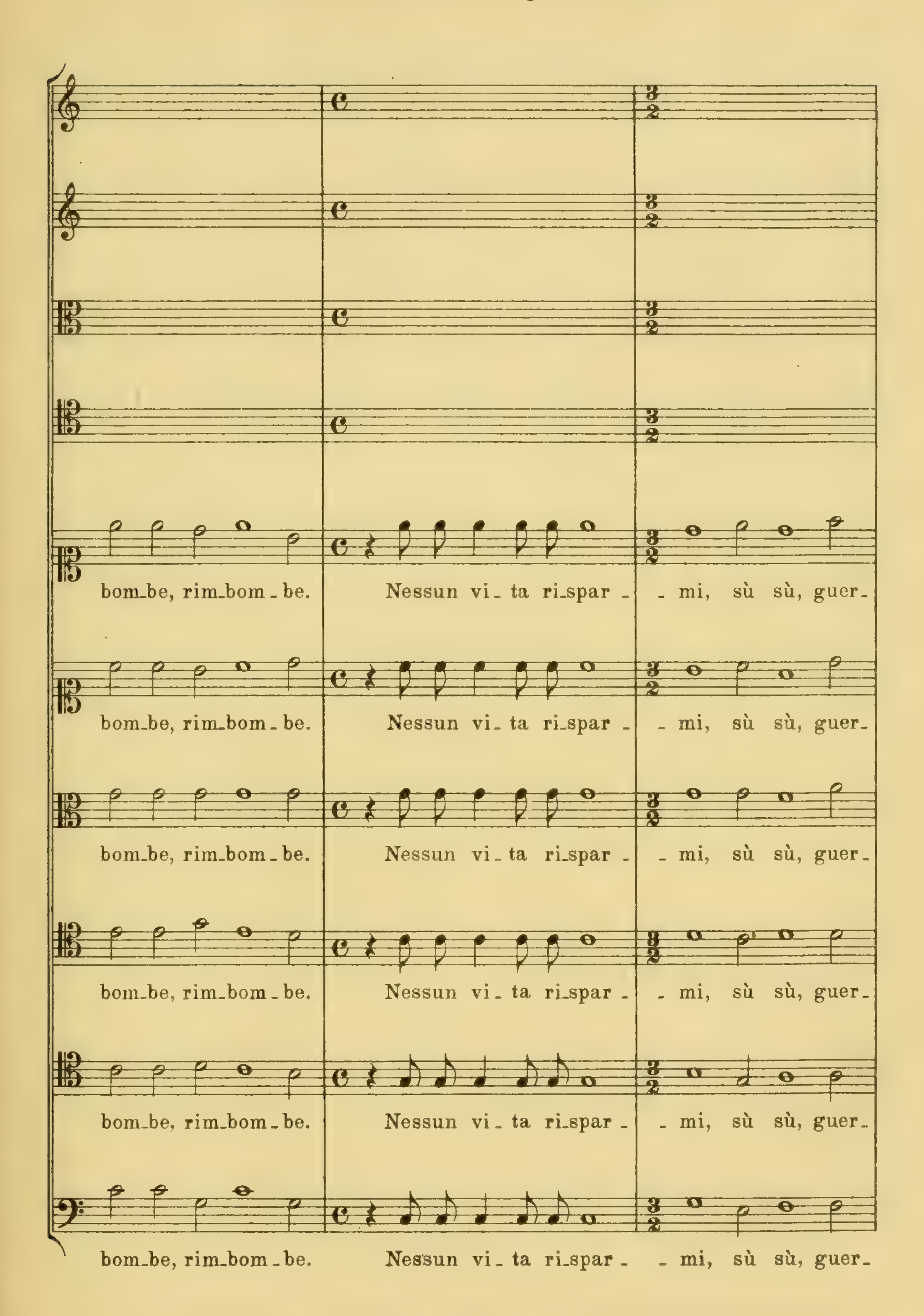

e
trom_be, e trom_be, e
e
trom_be, e trom_be, e
e
trom_be, e trom_be, e
e
trom_be, e trom_be, e
e
trom_be, e trom_be, e
e
trom_be, e trom_be, e

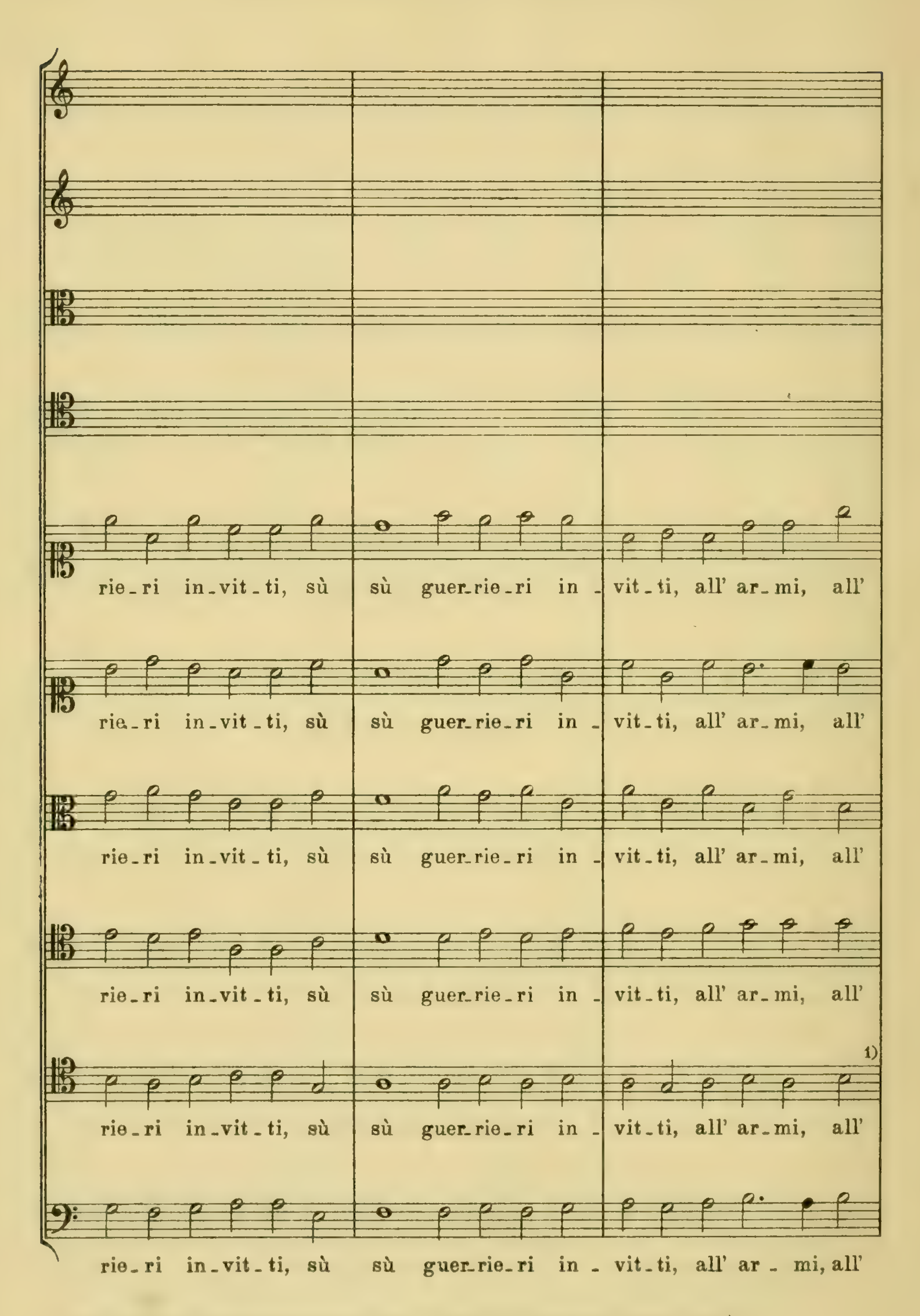

trom_be, e trom_be,
trom_be, e trom_be,
trom_be, e trom_be,
trom_be, e trom_be,
spa - de,
trom_be, e trom_be,
trom_be, e trom_be,


spa - de, lancie, co-raz - ze, elmi, e ci - mie - ri, o-gni
spa - de, lancie, co-raz - ze, elmi, e ci-mie - ri,
o-gni
lancie, co-raz - ze, el-mi, ci-mie - ri, el - mi, elmi, e ci-mie - ri,
spa - de, lancie, co - raz - ze, elmi, e ci-mie - ri, elmi, e ci-mie - ri,
o-gni

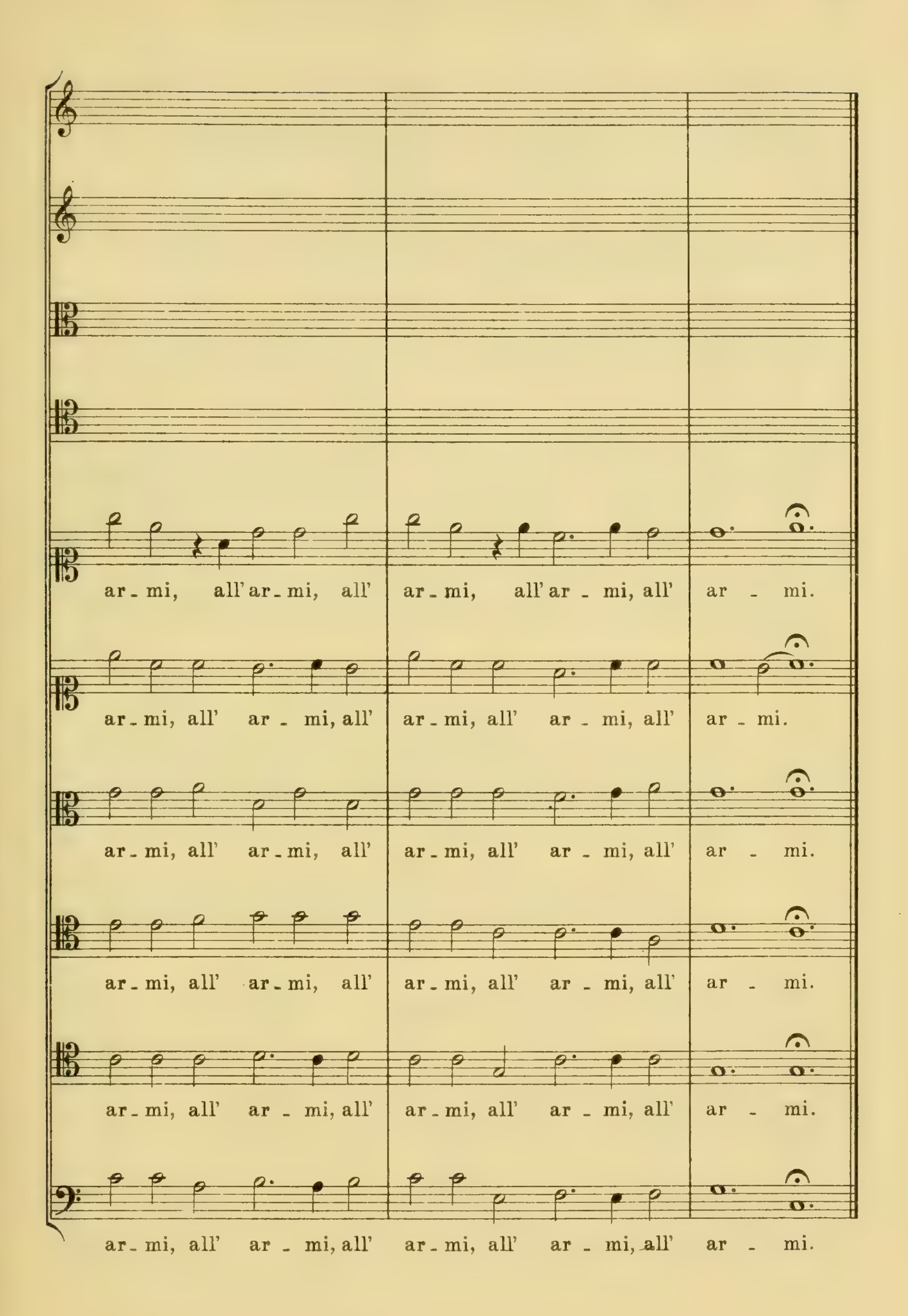

campo, o-gni can - to,
o-gni
campo, o-gni can - to
o-gni
campo, o-gni can - to
ar - mi,
campo, o-gni can - to,
o-gni
campo, o-gni can - to
o-gni
campo, o-gni can - to
ar - mi,
o-gni
campo, o-gni can - to
ar - mi,
campo, o-gni can - to,
o-gni
campo, o-gni can - to


ar - mi, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -
ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -
ar - mi, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -
ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -
ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -
ar - mi, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

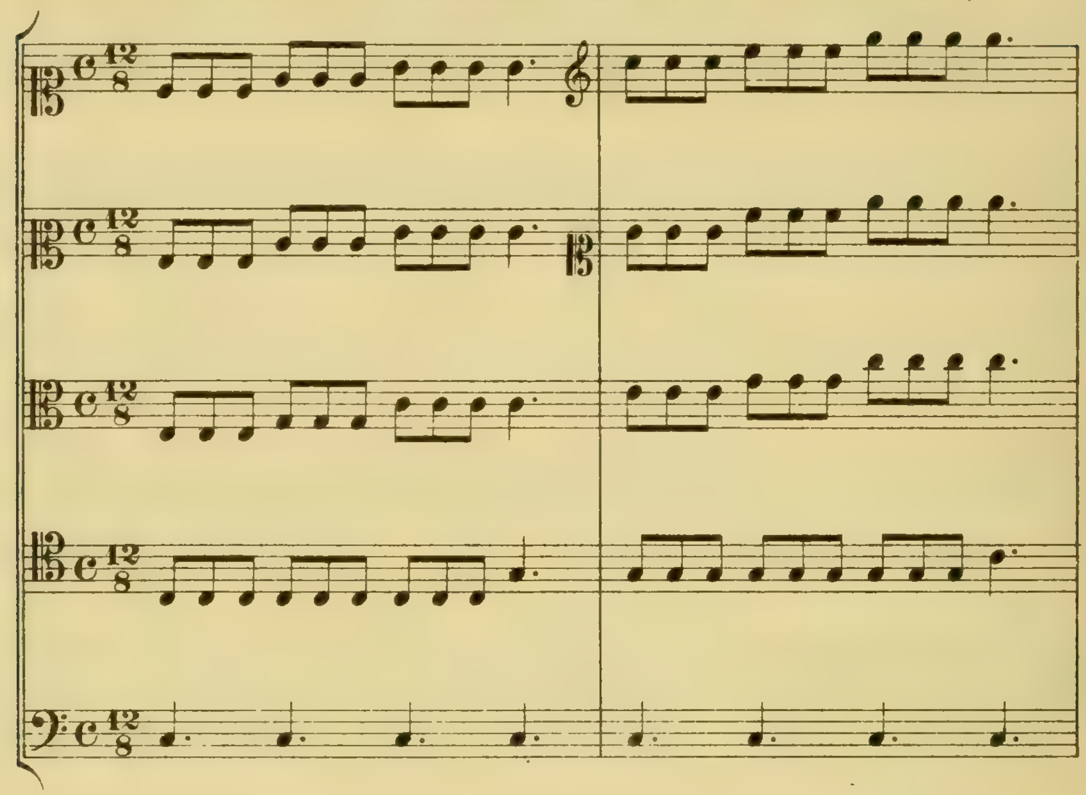

bom_be, rim_bom - be.
Nessun vi - ta ri_spar -
- mi, sù sù, guer_
bom_be, rim_bom - be.
Nessun vi - ta ri_spar -
- mi, sù sù, guer_
bom_be, rim_bom - be.
Nessun vi - ta ri_spar -
- mi, sù sù, guer_
bom_be, rim_bom - be.
Nessun vi - ta ri_spar -
- mi, sù sù, guer_
bom_be, rim_bom - be.
Nessun vi - ta ri_spar -
- mi, sù sù, guer_
bom_be, rim_bom - be.
Nessun vi - ta ri_spar -
- mi, sù sù, guer_



1) Der Takt ist wahrscheinlich eine Terz höher zu notieren. (Anm. d. R.)

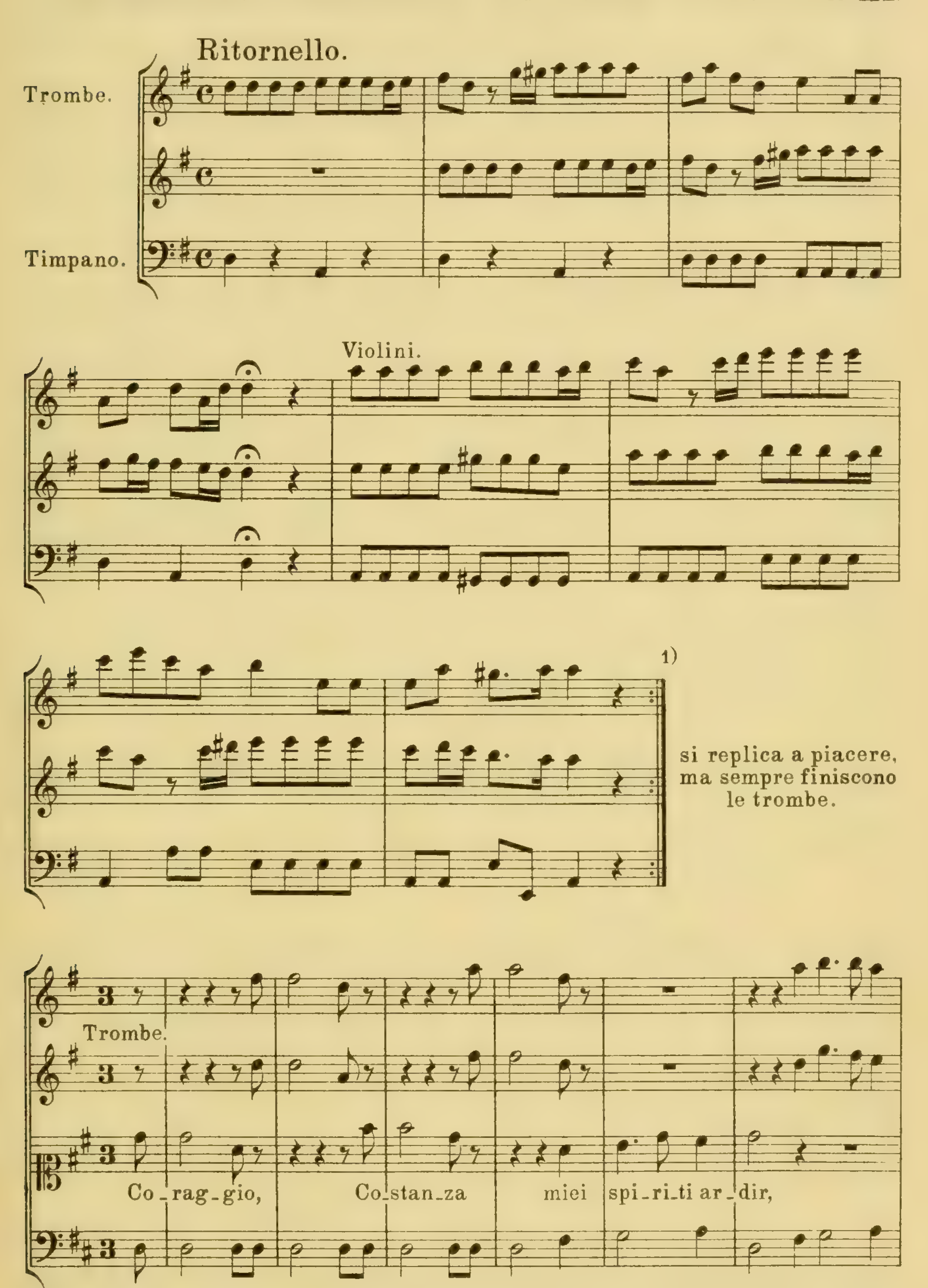

ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.

V. B. Atto I Scena I: Chiamata alla Caccia (für Hörner).

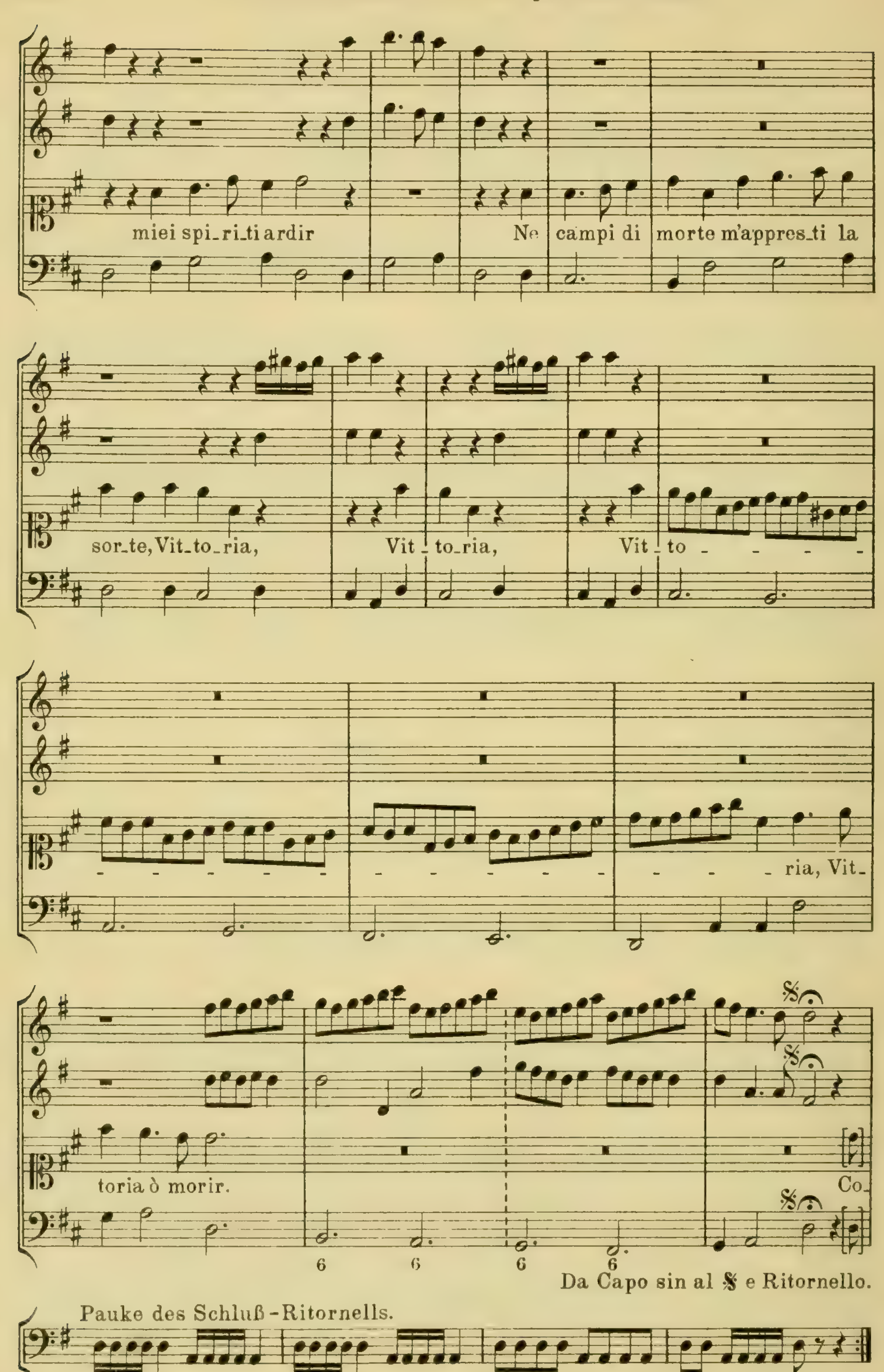


VI. Carlo Pallavicino.

Le Amazoni nell' isole fortunate. Atto II Scena IX.



1) Es folgt ein Recitativ.


miei spi_ri_ti ardir
Ne campi di morte m'appres_ti la
sor_te, Vit_to_ria, Vit_to_ria, Vit_to
ria, Vit_
toria ò morir.
Co_
6 6 6 6
Da Capo sin al 𝄋 e Ritornello.
Pauke des Schluß-Ritornells.

Litteratur.

(Alphabetisch geordnet.)

Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII.* Rom 1888.

——, *I primi fasti del teatro di Via della Pergola in Firenze.* Ed. Ricordi.

Adler, Guido, Vorrede zur Ausgabe von Cestis *Pomo d'oro* in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Wien 1896.

Allacci, *Dramaturgia accresciuta e continuata fino all' anno* 1755.

Arienzo, N. d', *Origini dell' opera comica. Rivista musicale italiana,* Anno II, Fasc. 4.

Ambros, Geschichte der Musik. Bd. IV.

Arteaga, Stephan, Geschichte der italienischen Oper von ihrem ersten Ursprung bis auf gegenwärtige Zeiten, aus dem Ital. übersetzt u. mit Anmerkungen begleitet von J. N. Forkel. Leipzig 1789, 2 Bde.

Bertolotti, A., *Musica alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII.* Milano, Ed. Ricordi.

Böhme, Franz M., Geschichte des Tanzes in Deutschland. 2 Bde, Leipzig 1886.

Bohn, Emil, Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des akadem. Instituts für Kirchenmusik zu Breslau aufbewahrt werden. Berlin 1883.

Brenet, Michel, *Les Concerts en France sous l'ancien régime.* Paris 1900. (Dazu Monatshefte f. Musikgeschichte, 1890, S. 173.)

Bücher, Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1891, 2. Aufl.

Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. 2 Bde.

Caffi, Franc., *Storia della musica sacra nella già capella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* Venedig 1854/55. 2 Bde.

Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris.*

Chilesotti, Oscar, *Biblioteca di rarità musicali.* Vol. I. *Danze del sec. XVI.* Ed. Ricordi.

Chrysander, Friedr., G. F. Händel.

——, Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 1892 u. 1893.

Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit. Leipzig 1881.

Eitner, Rob., Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon. Leipzig 1900 (noch unvollendet).

——, Die weitere Entwicklung der Oper. Monatshefte f. Musikgeschichte 1882.

Euting, E., Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert. Inaug.-Dissertation, Berlin 1899.

Farfani, Pietro, *La Tancia, contrazione di costanza, comedia rusticale di* Michelangelo Buonarotti *il Giovane.*

Fleischer, Osc., Neumenstudien. 2 Bde., Leipzig 1895/97.

——, Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente. Berlin 1892.

Fürstenau, Moritz, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861/62. 2 Bde.

Galli, Amintore, *Estetica della musica.* Torino 1900.

Galvani, Livio, *I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII.* Ed. Ricordi.
Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena* etc. 1873.
Gaspari-Torchi, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna* etc. Vol. III. Bologna 1893.
Gevaërt, *Les gloires de l'Italie.* 2 Bde.
Goldschmidt, Hugo, Die ital. Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Breslau 1890.
——, Verzierungen, Veränderungen u. Passaggien etc. Monatshefte f. Musikgesch., 1891.
——, Cavalli als dramatischer Komponist. Ebenda 1893.
——, Die Instrumentalbegleitung der ital. Musikdramen im 17. Jahrh. Ebenda 1895.
—, Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen. Ebenda 1901.
Haberl, Franz Xaver, Katalog der Musikwerke im päpstl. Archiv. Monatshefte f. Musikgesch., 1887.
——, Über Frescobaldi, im Cäcilienkalender von 1887.
——, *Collatio Musices Organicae in operibus Frescobaldi.*
Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc. Leipzig 1841.
Klein, Geschichte des Dramas.
Krebs, Carl, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1892.
——, Dittersdorfiana. Berlin 1900.
Kretzschmar, Hermann, Führer durch den Konzertsaal. Leipzig 1898.
——, Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1892.
——, Monteverdis *Incoronazione di Poppea.* Ebenda 1894.
——, Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. Jahrb. d. Musikbibl. Peters, 7. Jahrg. Leipzig 1901.
Langhans, Wilh., Die Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jahrh. Leipzig 1894.
Lavoix, *Histoire de l'instrumentation.*
Marx, Die Lehre von der musikal. Komposition. Neu bearbeitet von Hugo Riemann. Leipzig 1887.
Mayr, Simone, *Biografie di Scrittori Artisti Musicale Bergamaschi .... raccolte e publicate dal* Prof. Ab. Antonio Alessandri. Bergamo 1875.
Mayer-Reinach, Carl Heinrich Graun als Opernkomponist. Sammelbde. d. IMG., I, 3.
Nuitter et Ed. Thoinan, *Les origines de l'opéra français.* Paris 1886.
Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke der Gesellschaft f. Musikforschung, Bd. III, X, XII, XXI.
Ricci, Corrado, *I teatri di Bologna.* Bologna 1888.
Riemann, Hugo, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrh. Leipzig 1898.
——, Musiklexikon 1900.
Rolland, Romain, *Histoire de l'opéra en Europe avant* Lully *et* Scarlatti. Paris 1895.
——, *La représentation d'Orféo. Revue d'histoire et de critique mus.* I. Année. No. 1.
Rudhart, Fr. M., Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865.
Rühlmann, Julius, Die Geschichte der Bogeninstrumente. Herausg. von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann. Braunschweig 1882.
Seiffert, Max, Geschichte der Klaviermusik, herausg. als dritte .... Ausgabe von C. F. Weitzmanns Gesch. d. Klavierspiels u. d. Klavierlitteratur. Leipzig 1899.
Schletterer, H. M., Studien zur Geschichte der franz. Musik. Vorgeschichte und erste Versuche der franz. Oper. Berlin 1885.
Schneider, Dr. K. E., Das musik. Lied in geschichtl. Entwicklung. Leipzig 1864.
Schwartz, Rud., Die Frottole im 15. Jahrh. Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1886.
——, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der altitalien. Madrigalisten. Ebenda 1893.

Thouret, G., Einzug der Musen u. Grazien in d. Mark. Hohenzollern-Jahrbuch 1900.

Vogel, Emil, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. 2 Bde Leipzig 1892.

——, Claudio Monteverdi. Vierteljahrschr. f. Musikwiss., 1887.

——, Marco da Gagliano. Ebenda 1889.

Wagner, Peter, Das Madrigal und Palestrina. Ebenda 1892.

Werra, Ernst v., Michelangelo Rossi. Monatshefte f. Musikgesch., 1896.

Wiel, Taddeo, *I Codici musicali Contariniani del sec. XVII nella R. Bibl. di S Marco.* Venezia 1888.

Wiese u. Percopo, Geschichte d. ital. Litteratur. Leipzig, Wien 1899.

Winterfeld, C. v., Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.

Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.* 1901. 1 Bd.

Namen- und Sachregister.

Die Verfasser der benutzten Werke siehe im Litteraturverzeichnis.

W.

Z.

Studien

zur

Geschichte der italienischen Oper

im 17. Jahrhundert

von

Hugo Goldschmidt.

Zweiter Band.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1904.

HERMANN KRETZSCHMAR

ehrerbietigst zugeeignet.

Inhalt.

Einführung.

Hermann Kretzschmar hatte bereits 1894[1]) ausgesprochen, daß Monteverdis *L'Incoronatione di Poppea* die bedeutendste Oper sei, die wir aus dem 17. Jahrhundert besäßen, und darum wie keine zweite des Neudrucks wert. Seit einer Reihe von Jahren kenne ich das Werk, und besitze eine Abschrift der venezianischen Handschrift. Wenn ich mich erst jetzt entschloß, sie als zweiten Band meiner Studien zur Geschichte der italienischen Oper herauszugeben, so geschah dies, weil ich glaubte, durch die Darstellung des Entwicklungsganges der römischen Oper und der Anfänge der *Opera buffa* die Grundlagen für die Beurteilung des Werkes sicherer legen zu können. Ich stimme nämlich nicht ganz mit Kretzschmar überein in der Anschauung, daß diese Oper »den Geist, aus dem im Kreise der Florentiner Hellenisten das Musikdrama hervorging, am reinsten und sichersten ausspricht«, bin vielmehr zu dem Nachweis erbötig, daß auch auf diesen großen Meister die Ausgestaltung der Oper, wie sie sich in Rom vornehmlich durch Landi, Dom Mazzochi und Loreto Vittori vollzog, nicht ohne Einfluß geblieben ist, wenngleich ich zugebe, daß er dem hellenistischen Ideal der Florentiner näher steht, als jene.

Im wesentlichen wird diese Arbeit zu Kretzschmars Ausführungen Stellung zu nehmen haben. Mit der ihm eigenen Schärfe des Urteils, die ihm gestattet in knappster Form das Wesentliche zu sagen, hat er die Gesamtstellung des Werkes und seine Einzelheiten geschildert, so daß mir, im großen und ganzen, nur zu ergänzen übrig bleibt. In der Beurteilung des Dramas als solchem freilich muß ich ihm entgegentreten. Ich halte es nicht nur für das bedeutendste Libretto der Zeit, sondern vindiziere ihm sogar eine Sonderstellung in der gesamten theatralischen Literatur seiner Heimat.

Aus dem Revisionsbericht ersieht man, daß wir über zwei Fassungen des Textes verfügen. Die Bibliothek San Marco besitzt ein geschriebenes Exemplar, und ein gedrucktes von 1656. Jenes hat Monteverdi vorgelegen; die Fassung der Partitur steht ihm näher als diesem. Aber sie zeigt auch von ihm Abweichungen, die Monteverdi selbst vornahm, und auf die ich im Laufe der Abhandlung zurückkomme. Mitgeteilt (unter III.)

1) Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. 1894.

ist die letzte, also gedruckte Fassung Busenellos. Die Partitur, auf die ich gleichfalls im Revisionsbericht noch näher und ausführlicher zu sprechen komme, ist nur in einem, nicht vom Verfasser geschriebenen Exemplar der genannten Bibliothek erhalten, und bietet der Entzifferung, infolge ihrer gradezu leichtfertigen Niederschrift, die erheblichsten Schwierigkeiten, sodaß Zweifel nicht überall ausgeschlossen erscheinen. Der Kopist hat offenbar sehr rasch und sehr flüchtig gearbeitet, nicht nur sind gegenüber dem geschriebenen Text unzählige Irrtümer und Schreibfehler festzustellen, auch der Notenstand selbst ist nicht immer mit Sicherheit zu erkennen.

An dieser Stelle fühle ich mich verpflichtet, Herrn Dr. Hugo Leichtentritt in Berlin für die Durchsicht der Partitur, Herrn Professor Marpurgo, Bibliothekar der Marciana in Venedig für seine liebenswürdige Unterstützung dieser Arbeit meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

I.

Das Musikdrama L'Incoronatione di Poppea von Giov. Franc. Busenello, in Musik gesetzt von Claudio Monteverdi, aufgeführt zu Venedig im Teatro Grimano 1642.

Das dem Text vorausgesetzte *Argomento* lautet: Nero, in Poppea, die Gattin des Ottone, verliebt, verschickt ihn unter dem Vorwande einer Gesandtschaft nach Lusitanien, um sich ihrer Liebe ungestört zu erfreuen. So berichtet Cornelius Tacitus. Hier setzt die freie Gestaltung ein. Ottone, verzweifelt, sich der Poppea beraubt zu sehen, gerät außer sich und ergeht sich in bitteren Klagen. Ottavia, die Gattin des Nero, befiehlt ihm, die Poppea zu töten. Ottone verspricht es, da ihm aber der Mut fehlt, die Tat auszuführen, verkleidet er sich mit den Gewändern der Drusilla, die, in ihn verliebt, hofft, ihn sich so zu gewinnen. Er dringt in den Garten der Poppea ein. Amor verhindert den Anschlag. Nero verstößt Ottavia, gegen den Rat des Seneca, und nimmt Poppea zur Gattin. Seneca stirbt und Ottavia wird aus Rom verbannt. — Die Vorgänge des Stückes sind hier nicht korrekt wiedergegeben. Der Verlauf der Handlung ist vielmehr folgender:

Akt I, Szene 1. Ottone, aus Lusitanien zurück, kommt am frühsten Morgen vor sein Haus, trüber Ahnung voll. Als er die Wachen Neros erblickt, weiß er, woran er ist. Er zieht sich zurück. — Szene 2. Poppea und Nero erscheinen, um unter Versicherung ewiger Liebe und Treue Abschied zu nehmen. — Szene 3. Arnalta, die Amme der Poppea, warnt sie vor der Verbindung mit Nero, zu der Ehrgeiz das wichtigste Motiv sei. Poppea lacht ihrer Warnungen. — Szene 4. Ottavia, die Nero noch immer liebt, ergeht sich in Jammern und Klagen. Ihre Amme rät ihr, sich durch einen Liebhaber schadlos zu halten. Ottavia weist sie entrüstet zurück. — Szene 5. Seneca sucht Ottavia durch Weisheitslehren zu trösten. Der Page Ottavias verspottet den Philosophen. — Szene 6. Pallas verkündet Seneca den Tod. — Szene 7 und 8. Nero hat Seneca zu sich beschieden und teilt ihm seinen Entschluß mit, Ottavia wegen Unfruchtbarkeit zu verstoßen und Poppea zu heiraten. — Szene 9. In einem Zwiegesang der glühendsten Leidenschaft verspricht Nero der Poppea Senecas Beseitigung und die Ehe. — Szene 10. Ottone macht einen letzten Versuch, Poppea umzustimmen, die ihn kalt zurückweist. —

Szene 11. Ottone überzeugt, daß er Neros Wut fallen müsse, beschließt, ihm zuvorzukommen, und Poppea zu töten. — Szene 12. Drusilla erklärt Ottone ihre Liebe. Ottone versucht, Poppea aus seinem Herzen zu reißen, und sich Drusilla zuzuwenden, aber die alte Neigung bleibt siegreich.

Akt II, Szene 1. Merkur kündet dem Seneca die letzte Stunde. — Szene 2. Seneca erhält das Todesurteil des Nero. — Szene 3. Er nimmt Abschied von seinen Hausgenossen. — Szene 4. Virtu mit Chor (nicht komponiert). — Szene 5. Ein mit der Handlung nicht zusammenhängendes Intermezzo. — Szene 6. Nero, dem der Tod Senecas gemeldet wird, besingt mit seinen Freunden die Reize der Poppea. — Szene 7. Ein Liebesduett zwischen Nero und Poppea (nicht komponiert). — Szene 8. Ottone kämpft mit sich. Die Vernunft gebietet ihm, Poppea zu töten, das Herz aber kann sich nicht frei machen. Er liebt Poppea noch mit allen Fasern seines Wesens. — Szene 9. Ottavia befiehlt dem Ottone, Poppea zu töten, und geht so weit, den immer noch Schwankenden durch die Drohung zu bestimmen, sie werde ihn bei Nero eines Angriffes auf ihre Ehre bezichtigen. — Szene 10. Drusilla preist ihre Liebe zu Ottone — Szene 11, und willigt auf seine Bitte darein, ihm ihre Kleider zu geben, damit er, durch sie unkenntlich, Poppea töte. — Szene 12. Poppea hofft, Kaiserin zu werden. Arnalta singt sie in Schlaf. — Szene 13. Amor steigt vom Himmel und beklagt das arme kurzsichtige Menschengeschlecht. — Szene 14. Ottone, in Drusillas Kleidern wird von Amor in der Ausführung seiner Tat verhindert. Arnalta ruft um Hilfe. — Szene 15. Amor freut sich seiner guten Tat.

Akt III, Szene 1. Drusilla sieht sich ihrem Ziel genähert. — Szene 2 und 3. Sie wird verhaftet und erklärt sich, Ottone zu retten, schuldig. Ottone greift ein und bekennt sich als Mörder der Poppea, von Ottavia angestiftet. Nero froh, einen Vorwand zur Verstoßung der Ottavia gefunden zu haben, fällt ein mildes Urteil und schickt Ottone in die Verbannung. Drusilla folgt ihm, Ottavia wird gleichfalls zur Verbannung verurteilt. — Szene 4. Nero und Poppea freuen sich der Beseitigung der letzten Hindernisse ihrer Ehe, die noch heute vollzogen werden soll. — Szene 5. Ottavia nimmt Abschied von Rom. — Szene 6. Arnalta mit Poppeas Erhöhung ausgesöhnt, bezeugt ihre Freude, zur Herrin aufgestiegen zu sein. — Szene 7. Poppea wird in Gegenwart der Konsuln und Tribunen gekrönt. — Szene 8. An die Stelle der Götterszene der Libretti (Venus und Gefolge) setzt die Partitur einen Liebesgesang Neros und Poppeas, den jene nicht anführen.

Die Inhaltsangabe entspricht also nicht völlig dem Verlaufe des Dramas. Ottone ist nicht, wie auch Kretzschmar anzunehmen scheint, erst von Ottavia zum Morde der Poppea bestimmt, faßt vielmehr diesen

Entschluß aus eigenen Stücken. Ottavia überwindet nur die letzte Schwäche des Schwankenden. Seneca stirbt, bevor die Geschehnisse ihren Verlauf nehmen.

Kretzschmar wirft der Tragödie vor, sie befriedige sittlich durchaus nicht, denn sie lasse nach unseren Begriffen dem Laster den Sieg. Wir stünden entsetzt vor dieser Kette kaiserlicher Schurkereien, vor dem treulosen und eitlen Charakter einer vornehmen Frau. Wohl hätten das die Venezianer gleichfalls empfunden, aber die romanische Poesie, im Gegensatz zur germanischen stelle das Anekdotische, Abenteuerliche in den Vordergrund. Ob gut oder böse, scheine sie nicht zu berühren, und der Begriff der dramatischen Gerechtigkeit liege außerhalb ihrer Ziele. So habe auch Busenello den abstoßenden Verlauf und Ausgang der Geschichte von Nero und Poppea übersehen, und sich an die gebotene gute Gelegenheit, aus ihr eine Reihe theatralisch spannender oder fesselnder Bilder zu entwickeln, Personen vorzuführen, die außer durch den Klang ihres historischen Namens noch durch ihre Charaktere und Schicksale interessieren sollen, gehalten. Dieser Beurteilung kann ich nicht beipflichten. Der Vorwurf zunächst, daß es Busenello nur darum zu tun gewesen ist, eine Reihe spannender Szenen aneinander zu reihen, ist entschieden zurückzuweisen. Ich finde, daß er mit einer logischen Konsequenz, die an den Naturalismus des neuesten deutschen Dramas gemahnt, aus den Charakteren heraus die Handlung aufs folgerichtigste entwickelt hat. Er schildert uns, wie kaum ein zweiter Autor seiner Zeit, die sittliche Verderbnis und Gewalttätigkeit dieser Epoche Roms in ihrer reinsten Wesenheit, ohne zu beschönigen, ohne dem Geschmack und den Anschauungen seiner Zeit Rechnung zu tragen. Den Vorzug eines echten dramatischen Kunstwerkes: ein treues Bild der Lebensverhältnisse der Zeit und des Empfindungslebens der Beteiligten zu geben, besitzt dieses Opernlibretto in hohem Maße. Man erwäge: Nero liebt Poppea, Rücksichten auf ihren Gemahl, auf die eigene Gattin kennt er nicht. Für einen Cäsar, von dem Sueton[1]) die Äußerung berichtet, vor ihm habe noch kein Fürst gewußt, was er sich alles erlauben könne, verfährt er in der Beseitigung der Hindernisse seines Glücks mit Ruhe und Mäßigung, möglichst den Schein der Gerechtigkeit wahrend. Er verstößt Ottavia erst, nachdem sie der Anstiftung des Mordes der Poppea überführt ist. Ottone bestraft er mild mit Verbannung. Seneca beseitigt er freilich, wie er eben unzählige andere zur Selbstentleibung verurteilte. So wie wir es von Nero der tacitäischen und suetonischen Schriften erwarten, geht er vor, gleißnerisch bedacht, kein formales Recht zu verletzen, aber ohne jedes Mitgefühl für die Leiden der Betroffenen, in unbegrenz-

1) Nero Claudius Caesar. Cap. 37.

tem Egoismus alle Schranken niederwerfend, die seinen Weg verstellen, der echte Typus jener römischen Cäsaren, denen jedes Rechtsgefühl und jedes sittliche Empfinden durch die schmeichelnde Erniedrigung ihrer Umgebung und die Vergötterung des eigenen Ichs abhanden gekommen, denen die flüchtigste Laune schon wichtig genug erschien, die vornehmsten Rechtsgüter zu vernichten. Denken und Handeln sind hier eins. Keine Differenz zwischen den Vorgängen und der psychologischen Charakteristik ist nachweisbar, ein eitler Schwächling jeder Einflüsterung der Poppea zugänglich, ein Lüstling hirnverbrannter, eitler Selbstüberhebung, gewalttätig und gleißnerisch zugleich zeigt ihn uns die Handlung. Poppea erscheint treffend als eine Repräsentantin jener vornehmen römischen Frau geschildert, in deren Bestimmungsmotiven sich Sinnlichkeit und Ehrgeiz mischen. Daß sie Nero liebt — in ihrer Weise, mit der Sinnlichkeit einer Frau, der nichts Menschliches fremd ist — ist zweifellos, aber aus ihren Gesprächen mit Arnalta, ihrer Amme, geht hervor, daß der Wunsch, die Krone zu tragen, sie in gleich hohem Grade bestimmt. In die Handlung greift sie nur insoweit ein, als sie sich Neros Liebesrausch zu Nutze macht, ihn völlig in ihre Gewalt zu bringen, und in ihrem Sinne zu leiten. In glücklichstem Gegensatz zu diesen in höchster Realistik hingestellten Vertretern jener ideal- und kraftlosen Epoche römischer Geschichte steht Ottone. Seine Liebe zu Poppea hat nichts mit jener ungestümen Liebesbrunst des Nero gemein; eine tiefe edle Leidenschaft erfüllt sein ganzes Wesen, und drängt nach dieser Frau; ohne ihre Liebe kann er sich das Leben nicht vorstellen. Sie ist ihm Licht und Luft, ohne die er nicht zu atmen vermag. So bestimmt sie sein Handeln vollständig. Kretzschmar folgert nun, Ottone, als der eigentliche Held, dem gegenüber Nero zurücktritt, hätte in die Mitte der Handlung und dem falschen Freund (Nero) entgegengestellt werden müssen. Eine solche Gegenüberstellung der Rivalen hätte eine wirksame theatralische Szene ergeben aber auf den Verlauf der Handlung mußte sie ohne Einfluß bleiben. Daß Nero sich Ottones Vorstellungen zugänglich gezeigt hätte, war nach Lage der Dinge ausgeschlossen. Ottone blieb nur übrig, die Poppea zu töten und an ihr, als der in höherem Grade Schuldigen, das Strafgericht zu vollziehen, nachdem er sich überzeugt hatte, daß sie ganz für Nero gewonnen und für ihn verloren sei. Busenello, der das auch richtig empfindet, läßt folgerichtig Ottone von einem Versuch, den Nero — etwa durch Erinnerung an die alte Freundschaft — umzustimmen, abstehen, dagegen den Entschluß fassen, Poppea zu töten, in dem er von Ottavia später bestärkt wird. In Drusillas Kleidern will er die Tat vollführen, um unerkannt zu bleiben. Seine eigene Unentschlossenheit und Amors Schutz verhindern sie. Drusilla für die Schuldige gehalten, bekennt sich des Anschlags schuldig, Ottone kann das Opfer nicht annehmen,

klärt den Sachverhalt auf, und bekennt von Ottavia angestiftet, der Poppea nach dem Leben getrachtet zu haben. Traut man dem edlen, feinfühligen Ottone diesen Verrat zu? Hier möchte ich eine Inkonsequenz in der Bestimmung der Handlung feststellen. Ottone dürfte Ottavia nicht verraten, wenngleich sie ihn durch unlautere Mittel bedrängt hatte. Er mußte sein eigenes Haupt zum Opfer bringen, er mußte für seine Ehre sterben. Das wäre der allein logische, seinem Charakter gemäße Ausgang gewesen. Wie wir ihn kennen, glauben wir auch nicht an seine Vereinigung mit Drusilla, die ihn ins Exil begleitet. Ottavias Verstoß brauchte gar nicht, oder mußte anders motiviert werden. Die Kaiserin ist als edle Dulderin gezeichnet. Daß sie, was Kretzschmar ihr zum Vorwurf macht, den Ottone zum Morde zu bewegen sucht, indem sie ihm droht, ihn eines Vergehens gegen ihre sittliche Ehre zu zeihen, ist ganz römisch, ganz aus dem Geiste dieser skrupellosen Gesellschaftsanschauungen geschöpft. Selbst eine hochgestellte, edle Frau scheute vor einer falschen Anschuldigung nicht zurück, handelte es sich um die eigenen, vitalsten Interessen. Gerade in diesem Zuge sehe ich, im Gegensatze zu Kretzschmar, der ihn als unklassisch verwirft, wie stark in Busenello historischer Sinn wirkte. Die Aussetzung Kretzschmars ferner, daß sie erst spät, und dann matt eingreift, ist ungerechtfertigt. Sie bescheidet gleich im ersten Akt Seneca zu sich, und sucht ihn zu bestimmen, bei Volk und Senat für sie einzutreten (I, 6). Seneca zieht es vor, Nero selbst Vorstellungen zu machen. Erst nachdem seine Intervention gescheitert, entschließt sie sich zum Äußersten, und bestimmt Ottone zum Morde der Poppea. Dieses ihr Vorgehen ist natürlich und durchaus ihrem Charakter gemäß. Erst als alle zulässigen Mittel versagen, schreitet sie zur Selbsthilfe. Daß sie matt vorgehe, kann man gleichfalls nicht zugeben. Erniedrigt sie sich doch sogar so weit, Ottone mit jener unerhörten Anschuldigung zu drohen. Auch Kretzschmars wichtigster Einwand, die Liebe Neros und Poppeas sei ein schwaches Motiv und von dem Dichter kraftlos verwendet, kann nicht als zurecht bestehend anerkannt werden. Diese Liebe mag eine rein sinnliche sein, nicht jene keusche völlige Hingabe, wie sie Ottone zu Poppea empfindet, aber durch die Kraft des Dichterwortes, insbesondere in den Liebesszenen, über den Standpunkt einer niedrigen Geschlechtsneigung hinaus in die Sphäre eines echt klassischen, ich möchte lieber sagen griechischen Schönheitsideals erhoben. Die Sinnlichkeit der Helden ist durch den Kultus der Schönheit geadelt. Gesteht doch Kretzschmar selbst, daß die drei Auftritte zwischen Poppea und Nero zu den höchsten Leistungen des Ausdrucks zärtlicher Gefühle, die die dramatische Literatur aufzuweisen habe, gehöre. Nicht niedriger, gemeiner Geschlechtstrieb bestimmt hier, sondern eine der Verehrung der Schönheit gepaarte Sinnlichkeit, eben jene Liebe schlechthin, die das

Altertum als die vornehmste Beziehung der Geschlechter kannte. Und so hält die Anlage des Stückes, was der Prolog ausspricht, daß die Liebe alle Hindernisse überwinde. Den Vorwurf Kretzschmars, daß diese Erwartung unerfüllt bleibe, glaube ich zurückgewiesen zu haben. Dagegen muß ich ohne weiteres zugestehen, daß die Götterszenen, die noch bei den Florentinern in wirksamer Art der Musik Gelegenheit geben, dem Überirdischen Töne zu verleihen, hier überflüssig sind. Es bedurfte Amors Eingreifen nicht, Poppea zu retten, Ottones Unentschlossenheit war ihr bester Schutz. Die Todeserklärung der Minerva an Seneca erleidet eine Abschwächung, indem Merkur einige Szenen später dasselbe tut. Der Senecaszene, meint Kretzschmar, nächster Zweck sei Rührung. Das kann ich nicht ohne weiteres zugeben. Es liegt ein beabsichtigter, und wohl gelungener Gegensatz zwischen der stoischen, abgeklärten und ruhigen Größe seiner Weltanschauung, seinem irdischen Zwecken abgekehrten Handeln, und dem fieberhaften von Sinnlichkeit und Weltlust getragenen Milieu der Neroszenen. Leider stört ihn Busenello, wenn er die Famigliari ihre epikuräische Lebensweisheit gerade in der Todesszene vorbringen läßt. Das berührt peinlich und ist unwahr. Denn im Angesicht der Majestät des Todes durften die Untergebenen solche Dinge nicht wagen. Dagegen ist die Szene, in der Nero von Senecas Tod in Kenntnis gesetzt, mit seinen Spießgesellen Poppeas Reize besingt, durchaus realistisch und historisch echt. Sie entspricht ganz dem Bilde, das Tacitus und Sueton von seinem Verhalten in ähnlichen Situationen entwerfen. In der Beteiligung der Buffoelemente geht Busenello weiter als bisher der Brauch gewesen. Während Landis Textdichter Ruspigliosi im *S. Alessio* — von der musikalischen Komödie sehe ich natürlich ab — Diener, Volk, Ammen und Pagen sich damit begnügen läßt, die Vorgänge durch ihre Äußerungen zu kommentieren, gibt Busenello eine Szene (II, 5), die mit der Handlung in gar keinem Zusammenhange steht, also das erste Intermezzo der italienischen Oper, das später in der venezianischen und bei *Al Scarlatti* bis zur Teilung der *Opera seria* in zwei heterogene Elemente führte. Ruspigliosis Verfahren hatte doch wenigstens noch eine, wenn auch lose Verbindung der Episode mit der Gesamthandlung gesucht, wenn er dort, wo es gilt, den Tanz der Bauern einzuführen, den Pagen Curtio sich im Freien ergehen und erzählen läßt, wie gern er hier weile, und sich an den Vergnügungen der Landleute ergötze, worauf der Tanz einsetzt. Hier aber in der fünften Szene des zweiten Aktes, in dem Duett des Valetto und der Damigella, fehlt jeder noch so schwache Faden, der diese Episode und die Handlung zusammenhielte. Wenn Kretzschmar lobt, daß Busenello im Gegensatz zu den anderen Librettisten, die jeder zur Haupthandlung gehörigen Szene eine possenhafte Karikatur nachfolgen ließen, mit geschmackvollem Takt nur

zwei selbständige Buffoszenen einreihe, so ist das unrichtig; denn es kommt nur eine selbständige, also mit der Handlung nicht im Zusammenhang stehende Buffoszene vor (II 5). Die anderen Buffoszenen resultieren aus dem Zusammenhang und sind ziemlich zahlreich. Es gehören hierhin: die Soldatenunterhaltung (I 2), die Verspottung der Philosophie Senecas durch den Pagen (I 6), die Unterhaltung zwischen der Amme und dem Pagen (II 10) und Arnaltas Monolog (III 7). Zu loben ist, daß sich alle diese komischen Stellen von jenen Übertreibungen fern halten, die in den Opern Cavallis und Cestis herrschen.

So kann ich mein Urteil über dieses Libretto dahin zusammenfassen, daß es das Vollkommenste bietet, was vielleicht die gesamte dramatische Literatur des 17. Jahrhunderts in Italien überhaupt geleistet hat; in der logischen Entfaltung und liebevollen, wahrhaftigen Zeichnung der Charaktere, in der Bestimmung des aus ihr resultierenden Verlaufes der Geschehnisse. Wer die Aufgabe des Dramatikers vornehmlich in der psychologischen Feinheit und Wahrheit der Charakteristik erblickt, wer zugibt, daß die äußere Handlung sich lediglich folgerichtig aus ihr auszulösen habe, wird nicht anstehen, dieses Drama als ein höchst gelungenes anzuerkennen. Die Zeit, in der man den Wert dramatischer Dichtungen danach zu beurteilen pflegte, ob auch die dramatische Gerechtigkeit nicht zu kurz komme, liegt doch wohl hinter uns. Nur ein Fehlschluß ist, wie oben bereits ausgeführt, der Dichtung vorzuwerfen: Ottone dürfte Ottavia nicht verraten. Seiner edlen Gesinnung entsprach es, die Schuld auf sich zu nehmen, und den Tod zu wählen, nachdem ihm Poppea endgültig verloren war.

Die Frage, zu der ich übergehe, ob dieser Stoff der Musik jener Zeit mit ihren instrumental-beschränkten Mitteln eine passende, ihr gerechte Unterlage geboten hat, läßt sich nicht schlechthin bejahen. Wohl ververmochte sie der lyrisch weichen, aber in ihrer Schwäche so sympathischen Natur des Ottone durch Monteverdis Meisterhand die rührendsten Töne zu verleihen, seinen tiefen und edlen Schmerz zu schildern, die Buffoszenen fein zu charakterisieren, aber auf die Gestaltung des komplizierten Charakters des Nero in seinem Gemisch von Sinnlichkeit, Schönheitssinn, Gewalttätigkeit, gleißnerischer Scheinheiligkeit und theatralischer Würde mußte sie ebenso verzichten, wie auf die ebenso menschliche, als echt römische Komplikation wirklicher, wenn auch rein sinnlicher Neigung der Poppea mit brennendem Ehrgeiz. Das letzte Motiv hat denn Monteverdi auch ganz preisgegeben. In Nero hat er wohl gelegentlich, wie wir uns überzeugen werden, den einen oder andern Zug äußerst wirksam unterstrichen, im großen und ganzen aber stellt er die rein sinnliche Empfindung des Kaisers und das Liebesleben des Paares so stark in den Vordergrund, daß jene anderen Elemente zurücktreten. So bewies Monte-

verdi die höchste Weisheit, und eine vortreffliche Einsicht in die Erkenntnis, daß die Ausdrucksmittel seiner Musik hier versagen mußten. Daß er dem Drama als solchem nicht völlig gerecht geworden, ist eben nicht seine Schuld. Wir werden bei der musikalischen Beurteilung ganz davon abzusehen haben, daß Nero und Poppea etwas anderes sind, als ein rasender Leidenschaft blind unterworfenes Paar. Wie hier der Komponist bewußt, und in kluger Selbstbeschränkung, auf die Erschöpfung des dramatischen Stoffes verzichtete, so unterließ er andererseits nicht, in der äußeren Form durch Abänderung von Stellen, ihre Umgestaltung und durch selbstverfaßte Zusätze den Text musikalisch gerechter und wirksamer zu fassen. Kretzschmar hat diesen Gegenstand ausführlich behandelt und nachgewiesen, wie er längere Monologe durch Zwischenrufe belebte, ja wie er Einzelreden zu Zwiegesprächen umgestaltete, daß ich auch hier nur auf ihn zu verweisen brauche.

Im zweiten Kapitel komme ich auf dieses Verfahren — das er auch bei Bodoaros »*Ritorno d'Ulisse*« [1]) anwandte — zurück.

---

1) Die Autorschaft Monteverdis an dieser zwei Jahre jüngeren Oper habe ich in den Sammelbänden der Int. Mus.-Ges. 1893 nachgewiesen.

II.

Musik und Drama.

Das Werk eröffnet eine Sinfonia zu drei Stimmen, in ernsten, hoheitsvollen Harmonien würdevoll einherschreitend, und besteht aus zwei Teilen, deren zweiter die Umbildung des ersten vom $\frac{4}{4}$ in den $\frac{3}{2}$ Takt darstellt. Die venezianische Opernsymphonie der ersten Periode, etwa bis 1660, bestimmt dieser feierliche Charakter durchweg. Sie ist lediglich harmonisch-rhythmisch gestaltet, und eine Beziehung zum Drama fehlt ihr. Sie will nur zu verstehen geben, daß »etwas Großes« folgen werde, wie Alfred Heuß bemerkt[1]). In Verfolgung eines von Kretzschmar[2]) angedeuteten Gedankens führt er aus, wie dies Gepräge der Einleitungsmusik des venezianischen Musikdramas auf das reiche Festtagskleid der Sonaten und Canzonen Giov. Gabrielis hinweise. Seine künstlerische Sprache habe durch direktes Ansprechen des Volksempfindens auf das Volk selbst eingewirkt und der Heimatkunst einen so entschiedenen Stempel aufgedrückt, daß er nicht so leicht verlöschen konnte.

Den auffallenden Gegensatz der reichen Instrumentation des »*Orfeo*« und der Schlichtheit des orchestralen Kolorits dieser Oper habe ich früher bereits erklärt[3]). Der *Orfeo* war ein Experiment gewesen, der letzte Versuch das Orchester des begleiteten Madrigals in die Oper hinüber zu retten, der an der Unfähigkeit der Beherrschung eines so komplizierten Körpers scheitern mußte. Beschränkung war hier Fortschritt. Man mußte zunächst lernen, mit einem einfachen Organismus umzugehen. Nicht rein äußerliche Gründe — etwa das Fehlen von Vertretern der alten Instrumente — hat zu jener schlichteren Zusammensetzung des Orchesters geführt, die dem Clavicembalo und den Streichern das Fundament entnahm, sondern die Einsicht in die Unmöglichkeit, jenen größeren Apparat mit Erfolg zu handhaben. Dieser Prozeß vollzog sich im Schoße der römischen Oper. Daß Monteverdi an ihm teilgenommen, läßt sich — bei dem beklagenswerten Verlust seiner Opernpartitur vor 1640 — nur mit dem Hinweis auf »*Tancredi e Clorinda*« begründen. Die Ritornelle und Symphonien unserer Oper tragen, wie Kretzschmar richtig bemerkt,

---

1) Sammelb. der Int. Mus.-Ges. 1903.

2) Führer durch den Konzertsaal I. Abt. I. Bd. S. 3.

3) Studien zur Gesch. der ital. Oper im 17. Jahrh. Bd. I. S. 132.

den Stempel der Flüchtigkeit und Unlust. Nur die den zweiten Akt abschließende Symphonie und diejenige im letzten Akt, unter deren Klängen die Tribunen und Konsuln aufziehen, sind sorgfältig gearbeitete Stücke, auf die ich noch an anderer Stelle zu sprechen komme. Zur Besetzung des begleitenden Orchesterspiels, der Ritornelle und Symphonien vermissen wir jede Andeutung. Doch dürfen wir annehmen, daß nicht etwa das Cembalo allein begleitete, vielmehr eine Reihe von Instrumenten herangezogen ward. Die Rezitative stützte das Cembalo, das auch die Mittelstimmen ergänzte, und ein Streichbaß, wahrscheinlich überdies eine Theorbe oder ein Archiliuto. Die Ritornelle und Symphonien entfielen den Violinen und dem Cello, bez. Kontrabaß. Auch halte ich es für sicher, daß die Gesänge geschlossener Form nicht auf die magere Instrumentation der Rezitative angewiesen waren, sondern durch Hinzuziehung der Violinen koloriert wurden.[1])

Über den Prolog hat sich Kretzschmar ausführlich und zutreffend geäußert. Eigenartiges bietet er nicht. Aber die dem Spätschaffen des Meisters eigene Durchsetzung des Rezitativs mit melodischen Wendungen, meist im dreiteiligen Takt, tritt schon hier in Erscheinung. Sie beherrscht diese Oper ebenso wie den einige Jahre jüngeren »*Ritorno d'Ulisse*«. Häufig wird nur eine kurze melodische Phrase leicht hingeworfen, seltener kommt es zur geschlossenen Form. Den Gesang der Fortuna »Dissipata« S. 58 trägt ein graziöser, fast übermütiger Ton. Prächtig ist, wenn auch etwas langatmig, der Schluß »*Chi professa virtù*« mit seinen bewegten Bässen. Er zeigt Monteverdis Harmonik in vollem Glanze. Bei keinem Zeitgenossen dürfte sich eine solche Beweglichkeit des Basses, eine so starke Häufung schnell sich ablösender Dissonanzen, ein solcher Reichtum von Durchgangs- und Wechselnoten aufweisen lassen. Hier ist eine vollständig neue Art des Accompagnamento gelungen; das Durchgleiten des Basses durch liegende Harmonien, die zahlreichen Vorhalte in der Oberstimme fallen besonders auf. Ein entschiedener Bruch mit der üblichen schlichten akkordischen Begleitung der älteren Zeit ist hier vollzogen. Der Baß dient nicht mehr nur als Begleitung in dem Sinne, daß er lediglich die Singstimme stützt, er wirkt vielmehr bereits mit dem Gesange für das Ganze und übernimmt, was dieser allein nicht zu geben vermag. Diese Bemerkung bezieht sich auf eine große Anzahl von Wendungen der Oper, insbesondere auf die komische Episode des Valetto (Akt I Sz. 6 und Akt I Sz. 13, Akt II Sz. 10 a. E., Sz. 12 Schlummerlied, Akt III Sz. 4 Schluß). In Carissimis Kantaten erscheint der Gesang gleichfalls vielfach von einer fließenden, nicht mehr lediglich als Wegweiser von Akkordfolgen gemeinten, vielmehr selbständig geführten,

1) Vgl. d. Verfassers Studien zur Gesch. der ital. Oper Bd. I. S. 128ff.

und abgerundeten Baßstimme getragen. Ansätze, freilich nicht viel mehr, finden sich wohl auch in der römischen Oper. Aber bei Carissimi und hier ist das Prinzip klar zum Ausdruck gebracht. Schade, daß die Mittelstimmen, die man sich gleichfalls in lebhafter Bewegung zu denken hat, sowohl hier, wie an ähnlichen Stellen fehlen.

Das abschließende Duett ist ein wenig ungelenk in der Stimmführung, und weist eine Anzahl Härten auf. Das häufige Aufeinanderprallen der Sekunden kennen wir aus der Madrigalliteratur und aus der römischen Oper.

Akt I Szene 1. Kretzschmars erschöpfender Würdigung der ersten Szene habe ich nur wenig hinzuzufügen. Die Gesangstimme ist nicht etwa überall als Oberstimme zu denken. Die Begleitung muß sie vielmehr, wenigstens an einigen Stellen, in die Mitte nehmen, sodaß eine Oberstimme über der Gesangstimme zu liegen kommt. Ottones Monolog erschließt uns sofort die volle Tiefe dieses weichen, und doch so sympathischen Charakters: seine bis zum Tode treue Liebe, die Unfähigkeit, sich ihr zu entreißen, wie die »Anmut, mit der er sein Leid trägt«. Ebenso durch die erschöpfende Charakteristik der Seelenstimmung, wie durch die reine Schönheit seiner melodischen Linien, und der formalen Gestaltung gehört er zu den Zierden des Sologesanges. Die Variationenform, die im wesentlichen der römischen Oper ihre Ausbildung verdankt, ist auch hier angewendet. Aber die Veränderungen schalten mit dem Thema selbst und dem Bass freier, als wir das von den andern Meistern gewohnt sind. Vor allem arten die melismatischen Zutaten niemals zu äußerlichem Zierrat aus, sondern bleiben überall getreue Schilderer des Affektes. Nicht zugeben kann ich Kretzschmar, das abschließende Rezitativ: »*Jo son qual Ottone*« S. 70 bezeuge, daß Monteverdi ein alter Mann sei; es lasse Phantasie und Erfindung vermissen, und die aus dem Arsenal der Ariannenklage geholten Mittel seien nicht mit der Energie und dem Feuer benutzt, wie es die Situation verlange. Die Stimmung ist hier keine andere als die der gesamten Szene. Ottone versinkt gleich nachdem er die Wachen bemerkt, und seine Ahnung bestätigt gefunden, wieder in milde Resignation; auch jetzt kann er sich noch nicht dazu entschließen, sich von Poppea loszusagen und seine Ehre zu rächen. Warum also sollte der Musiker hier Feuer und Energie bezeigen? Die Vorwürfe, die er an Poppea und an seine eigene Leichtgläubigkeit richtet, verlangen keine anderen Töne als diejenigen einer erregten Leidenschaft, die nur klagt und bedauert, aber Entschlüsse zum Handeln nicht auslöst. Hätte der Dichter diese Affekte hier bereits sich zum Racheentschluß umsetzen lassen, läge die Sache anders. So aber hat Monteverdi, auch im Interesse der Einheitlichkeit der Stimmung und der Szene darauf verzichtet, dem in der Deklamation allerdings erregteren Ton

der Verse nachzugehen, und es mit Recht vorgezogen, an der milden lyrischen Stimmung des Ganzen festzuhalten. — Die Partie des Ottone ist im Mezzosopranschlüssel, zum kleineren Teil im Altschlüssel notiert, und bewegt sich vorzugsweise in den Tönen c—$\overline{\overline{c}}$, also der Heimat der weiblichen Altstimme. Weshalb sie Kretzschmar einer Tenorstimme zuweisen will, ist mir unerfindlich. Die höhere Lage, $\overline{f}$—$\overline{c}$ könnte sie nur mit der angestrengten Bruststimme, oder einem forcierten Falsett erringen. Es ist doch nicht anzunehmen, daß Monteverdi diese mit so besonderer Vorliebe behandelte Partie aus dem Bereich der natürlichen Mittellage hinaus in die extremen Grenzen einer Stimmgattung verlegt habe, die schon an sich dem milden und ernsten Charakter der Rolle nicht eignet, während die Altstimme ihr so völlig entspricht.

Szene 2. Die Soldaten fallen dem Ottone ins Wort. Die Schlußworte der ersten Szene sind in die zweite hinübergenommen. Hier sehen wir zum ersten Male den Komponisten den Text im Sinne einer gesteigerten dramatischen Wirkung umstellen. Wir werden im Verlaufe der Abhandlung wiederholt auf solche Veränderungen stoßen, die uns lehren, wie sorgfältig Monteverdi die Dichtung im Hinblick auf ihre Vertonung durchging, wie er herzhaft zugriff, und vor Veränderungen der Vorlage nicht zurückscheute, die Situation natürlicher und eindrucksvoller zu gestalten. Was Kretzschmar im übrigen zu dieser Szene anmerkt, bedarf nur einer Ergänzung. Ich finde nämlich, daß da, wo es gilt ein leichtes *Parlando* anzuschlagen, um den Unterhaltungston des niederen Mannes zu treffen, die Sprachdiktion in ihrem harmonischen Unterbau zu schwerfällig behandelt ist. Zu einer flüssigen, dem späteren Secco-Rezitativ genäherten Ausdrucksweise, ist Monteverdi noch nicht vorgedrungen, wie die wenige Jahrzehnte jüngeren Komödien des Abbatini, Marco Marazzoli und Jacopo Melani. [1]

Szene 3. Nero und Poppea erscheinen — so ist die Szene zu denken — im Atrium nachdem das Haustor von einem Diener geöffnet worden. Während Ottone sich zurückgezogen hat und von einem Versteck aus zuhört, ist Nero im Begriff von Poppea Abschied zu nehmen. Im Gegensatz zu den anderen von heftigster Liebesleidenschaft getragenen Zwiegesprächen des Paares, ist dieses erste ganz durch Zärtlichkeiten und Beteuerungen der Liebe und Treue erfüllt. So verharrt auch die musikalische Erfindung in diesem Kreise, und trägt wesentlich dazu bei, die Beziehungen der beiden zu idealisieren. Insbesondere Poppea erscheint in Monteverdis Auffassung voll Anmut, und voll aufrichtiger Liebe zu Nero bestimmt, während die Lektüre des Librettos — ich denke besonders an Szene I, 4 — Ehrgeiz als gleich starkes Motiv hervortreten läßt. Gleich-

1) Vgl. Studien zur Gesch. der ital. Oper S. 96, 103.

zeitig stoßen wir auf ein Monteverdi eigenes dramatisches Mittel, durch die Wiederholung einer melodischen Phrase an anderer Stelle »der Situation einen Mittelpunkt zu bieten« (Kretzschmar). Wir werden später sehen, wie er auch mehrere Szenen so zusammenzufassen wußte und damit das Leitmotiv der Oper zuführte, das später in der neapolitanischen Schule wenigstens nach Scarlatti verschwand, um erst später, vereinzelt bei Mozart, eigentlich erst in der modernen Oper zu seinem Recht zu gelangen. — Noch einige Bemerkungen zu der harmonischen Grundlage der Szene. Schon Takt 2 und 3 S. 76 zeigen eine Monteverdi eigene Antizipation. Auf dem letzten Viertel des zweiten Taktes ist offenbar der verminderte Septimenakkord der Baßnote *cis* des folgenden Taktes antizipiert. Solche Vorwegnahmen sind hier ebenso häufig, wie jene Orgelpunkte im Rezitativ, deren ich im ersten Buche dieser Studien als dem Stefano Landi eigentümlich erwähnte.[1]) Daß Monteverdis ältere Werke dem Landi vorbildlich waren, ist ohne Zweifel. Dort im »*Orfeo*« und im »*Lamento d'Arianna*« konnten wir bewundern, wie er zum ersten Male die Dominante über die Tonika aufbaut. Landi hat diese Ansätze erweitert und über liegende Bässe eine Reihe von dissonierenden Akkorden hinweggeführt. So auch jetzt Monteverdi, und zwar genau, wie Landi gerade dann, wenn es gilt, eine schmerzliche Empfindung zu schildern. Deshalb erscheinen solche Orgelpunkte vorzugsweise in den Gesängen des Ottone und der Ottavia. Ganz neue harmonische Gebilde, wie sie der früheren Praxis nicht geläufig, entstehen in unserer Szene, und an anderen Stellen, durch Antizipationen, besonders des Basses, und chromatische Schritte der Singstimme. Die Stelle, die ich für jetzt im Auge habe (Takt 30, *Deh*, *non partir* S. 77) geht von *a*-moll aus, überwölbt dem *a* die Töne *b*, *d*, *f* in Sekundakkord. Statt nun, wie das bei Landi und anderen die Norm, zur Ausgangsharmonie zurückzukehren, nimmt hier der Baßton *a* die Funktion des Vorhaltes zu dem Septimenakkord auf *g* an, in den der dritte Taktteil übergeht. Auch die weitere Modulation ist fesselnd. Durch einen Halbtonschritt nach oben, *b—h*, sind wir überraschend schnell nach der Dominante der Ausgangstonart, *e*-dur, gelangt, von der aus, wieder durch einen Halbtonschritt der Singstimme, diesmal abwärts (*h—b*) nach *d*-moll moduliert wird. In solchen Kühnheiten sucht Monteverdi, ähnlich wie Landi, den Affekten des Schmerzes näher zu kommen. Melodisch ragen in diesem Duett einige Wendungen durch besonderen Liebreiz hervor. Wer *Loreto Vittori*[2]) kennt, wird an ihn gemahnt. Monteverdis Genie umfaßte eben alle Ausdrucksmittel der Zeit mit gleicher Kraft. Züge hervorragender Begabung nach der oder jener Seite hin, wie wir sie bei kleineren Talenten beobachten, sind hier

1) S. 52.

2) Studien zur Gesch. der ital. Oper Bd. I. S. 71 ff.

vereint und zwar in höchster Potenz. Welch bestechende, verführerische Grazie in der kurzen Phrase der Poppea: *Vanne, ben mio*, S. 78, wie herzlich Neros Antwort: *in un sospir*, S. 78, wie fest und zuversichtlich sein: *Non temer* S. 81 mit der die Baßfigur imitierenden Singstimme. Wie wirksam endlich die eingeschaltete, immer wiederkehrende Frage der Poppea: *tornerai?* Nur der Schluß, das »Adio« läßt den Wunsch nach einer breiteren, melodischen Wendung, die wir gerade an dieser Stelle wünschten, unerfüllt.

Szene 4. Noch in höherem Grade, als dort ist diese Szene durch die stete Wiederkehr zweier Motive auf eine Hauptstimmung konzentriert; die siegreiche Zuversicht Poppeas auf das Gelingen ihres Planes ist so sehr in die Mitte gerückt, daß sie sie völlig beherrscht. Monteverdi läßt die Poppea auf alle Einwendungen der Amme gegen die Verbindung mit Nero immer wieder antworten: *No, non temo di noia alcuna, per me guereggia Amor e la Fortuna.* Bei dem Dichter kommen diese Worte nur einmal vor, und zwar in der Eingangsrede der Poppea, in der sie Arnalta ihre Hoffnung auf den Thron als gesichert schildert. Der Komponist aber läßt sie immer wieder anbringen, wenn Arnalta neue Bedenken verlautet hat, und zwar mit je einem eigenen Motiv viermal das: *No, non temo*, dreimal das: *per me guereggia*, nur jenes durch kleine Varianten geändert, und gesteigert, dieses verbotenus. Es erhellt, wie sehr die sonst dramatisch bedeutungslose Szene damit gewinnt. Bei Busenello ein ziemlich überflüssiges Geschwätz der Alten, ist sie in dieser Fassung dem dramatischen Zusammenhang näher gerückt, und trägt zur Charakteristik der Poppea wesentlich bei, die uns in ihrer jubelnden Zuversicht anmutiger und liebevoller erscheint, wenn sie alle Bedenken mit dem Hinweis auf ihre Liebe und ihr Glück zurückweist. Auch diese Änderung bezeugt, wie tief der Komponist in das Wesen der dramatischen Musik eingedrungen ist, wenn er auf den hier selbst geschaffenen Gedanken dramatisch und musikalisch das Interesse konzentriert. Das ist ein geradezu genialer Zug, mit dem Monteverdi der Entwicklung um Jahrhunderte vorauseilte. Denn erst der Oper des 19. Jahrhunderts war es vorbehalten, in der Form des Leitmotivs Ähnliches entstehen zu sehn. Vielleicht wird ein genaueres Studium der venezianischen Oper irgendwo Spuren von Monteverdis Einfluß nachweisen. Bei dem heutigen Stande unseres Wissens, der auf Kretzschmars Forschungen[1]) beruht, können wir nur feststellen, daß weder Cavalli noch Cesti diese Zusammenfassung der Szene rezipiert haben. Auch mir ist nirgends ein gleiches Verfahren bekannt geworden, von einzelnen Ansätzen abzusehen, wie in der Doriclea des Cavalli, wo im Prolog das Motiv »*precipitate*« ganz wie das »*Lasciate mi morire*« im Lamento immer wiederkehrt.

1 Vierteljahrsschrift für Musikwiss. 1892 »die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis«.

Als besonders reizvoll hebe ich noch den Schluß der Szene hervor, der bei den Worten: *Che ti possano* S. 86 zum Kanon in der Oktav wird. Im Grunde ist Arnalta überzeugt von der Erfolglosigkeit ihrer Vorhaltungen; ihr Widerstand ist gebrochen; aber ihr Eifer kann kein Ende finden, und so schwatzt sie noch vor sich her, ohne daß ihr Poppea zuhört. Wieder ein unübertrefflicher Einfall des Komponisten, die ersten Worte der Arnalta: *ben sei pazza, se credi*, zu wiederholen und mit ihnen zu schließen, was musikalisch durch den Schluß auf der Dominante noch besonders unterstrichen wird. Wie die alte eigensinnige Schwätzerin ihrem Unmut Luft macht, ist höchst ergötzlich zu hören, und in dem Nachklappen des Basses, mit dem Thema der Oberstimme in der untern Oktave, besonders fein charakterisiert. Ein kleines Meisterwerk des komischen Stils.

Szene 5. Ottavias Klage um ihr verlorenes Eheglück schildert Monteverdi in einem Rezitativ von grandioser Schönheit. Es gehört mit Stefano Landis ähnlich gestalteten Gesängen im *S. Alessio* zu den erhabensten Denkmälern des pathetischen Stiles überhaupt, dem nur noch Cavalli Ebenbürtiges an die Seite zu stellen verstand. Die Wirkung beruht auch hier auf einer erhobenen, aber dem Sprachton angelehnten Deklamation, und einem Bass voll herber Dissonanzen und breiten Orgelpunkten. Harmonisch steht auch dieses Rezitativ noch auf der Grenze zwischen der alten Tonalität der Kirchentonarten und dem neuen System. Gerade diese Stellung macht es für uns besonders fesselnd und genußreich Diese Dreiklangsverbindungen der römischen Schule verleihen dem Gesange eine erhabene, dem Alltäglichen ferngerückte Größe, die Busenellos Charakteristik der Ottavia vorzüglich entspricht. Er hat sie als stille, traurige Dulderin eingeführt. Ihr Schmerz äußert sich nicht in leidenschaftlicher Maßlosigkeit, sondern erscheint, im Gefühle der eigenen sittlichen Kraft und Reinheit, zur stillen Wehmut abgeklärt, und selbst dort, wo sie sich an Jupiter wendet, wo seine Blitze seien, Nero zu strafen, und wo sie ihn der Ungerechtigkeit anklagt (*Destin, se stai la sù, Giove ascolta mi tu* S. 89) bleibt sie maßvoll und zieht sich sogleich wieder in ihr gequältes Innere zurück.

Nur einmal geht ihr Rezitativ in die geschlossene, auch hier wieder dreizeitige Form über, dort, wo sie fragt, wo weilt Nero und antwortet: in den Armen der Poppea (*In braccio di Poppea* S. 88). Wie unvergleichlich ist die bittere Wehmut des stolzen, gekränkten Weibes in diesen schlichten Tönen geschildert. Wie wirksam ist das Mittel der Wiederholung und der Sequenz dieser einfachen Tonphrasen benutzt. Leider kann sich Monteverdi auch hier nicht der alten, madrigaleskischen ans Wort geklammerten Tonmalerei enthalten. Die Koloratur auf »*fulmini* S. 89« erscheint kleinlich, nicht als wahre Situationsschilderung. Ähnliche

Konzessionen an den Zeitgebrauch begeht er vielfach, auch an anderen Stellen, hier und im *Ritorno d'Ulysse*, wenngleich auch wirkliche Stimmungsbilder in melismatischen Wendungen nicht fehlen, wie in dem cynischen Freudengesange Neros und seiner Freunde bei der Nachricht vom Tode Senecas (II, 6) und in Drusillas Schleifern und Passaggien, wo sie ihre Liebe zu Ottone triumphieren sieht (III, 1).

Wie es nun einmal der Brauch des italienischen Dramas starke Kontraste aneinander zu rücken, so folgt auch hier auf Ottavias wahrhaft klassisch gedachte Klage die plebejisch niedrige, und unser Gefühl verletzende Rede der Amme, die der Herrin rät, sich zu rächen, es zu machen, wie ihr Gemahl, und sich in den Armen eines Liebhabers zu trösten. Mit einem Ruck sind wir aus der erhabensten Stimmung in die Niederung einer gemeinen Natur versetzt. Hier täte der Rotstift des Regisseurs gute Dienste. Ich habe denn auch einen Teil der Szene ausgemerzt und nur einen Teil des zweiten Abschnitts aufgenommen. Auch er stellt wiederum, das ist bemerkenswert, eine musikalische Wendung in den Mittelpunkt, wenn die Amme ihr: *fa riflesso al mio discorso* immer wieder dort einwirft, wo Ottavia sie zurückweist.

Noch auf einige Dinge ist hier hinzuweisen, die über diese Szene hinaus von allgemeiner Bedeutung sind. Die Auflösung der Dissonanzen erfolgt bei Monteverdi, wie bei seinen Zeitgenossen, nicht selten nicht in allen Stimmen, die sie bilden, sondern in anderen, entweder neu hinzutretenden, oder auch nur in einer derselben, während die anderen ganz oder teilweise unaufgelöst bleiben. So vollzieht hier, in der Rede der Amme: *Tu habbi piacer, tu ancor* S. 91 nur die Oberstimme den Abschluß nach *f*, während der Bass pausiert. Umgekehrt bleibt im 10. Takt der Szene (*afflitto moglie* S. 87) die Singstimme an der Auflösung unbeteiligt und der Bass mit seinen Mittelstimmen vollzieht sie, eine Eigentümlichkeit, auf die ich auch bei den römischen Komponisten hinweisen konnte.

Szene 6. Während der Dichter auf die Rede des Seneca, die Ottavia mit dem Hinweis auf ihre Tugend als schönste Quelle ihres Glückes zu trösten sucht, des Pagen Spott auf die ihm unverständliche Philosophie folgen, dann Ottavia diesem beistimmen und die Aufforderung an Seneca bei Volk und Senat für sie zu intervenieren sich anschließen, endlich den Pagen, in seiner kindlichen Anhänglichkeit an die Herrin, in Drohungen gegen Seneca sich ergehen läßt, hat Monteverdi die Szene so umgestellt, daß nach Senecas Rede Ottavia seine »*inutili rimedi*« zurückweist, jetzt erst der Page zu Worte kommt, und sich Ottavias Bitte um Senecas Einmischung sowie des Pagen Drohungen anreihen. Er hat die ersten acht Verse der Ottavia umgestellt. Offenbar wollte er den pathetischen und komischen Ton nicht so häufig wechseln lassen. Es schien ihm auch passender, wenn Ottavia zunächst selbst Seneca ant-

wortete und dann erst der Page sich einmischte. Das ist dramatisch durchaus feinsinnig empfunden. Ich erwähne diese an sich untergeordneten Dinge nur, um nachzuweisen, wie genau Monteverdi sich mit dem Libretto beschäftigte, wie gründlich er seinen Aufbau studierte, und wie geschickt er durch solche kleinen Mittel Ungeschicklichkeiten des Dichters korrigierte. Unsere Partitur gibt nur einen Teil der Szene, soweit sie musikalisch in Betracht kommt. Ihr Wert liegt nicht in der abstrakten, der Musik wenig genehmen Rede des Seneca, sondern in den Zorn und Übermut sprühenden Äußerungen des naiven Pagen. Diese Szene, sowie das Intermezzo (II, 5) stehen auf der Grundlage, die Stefano Landi in der Charon-Szene des »*Orfeo*« und im *S. Alessio* für die Behandlung komischer Episoden gelegt hatte.[1]) Mit seiner Tonsprache hat diejenige Monteverdis entschiedene Ähnlichkeit. Hier wie dort eine einschmeichelnde, im guten Sinne populäre Melodik, in ausgesprochener *Dur*-Tonalität und in klaren, übersichtlichen Formen. Diese beiden Meister zeichnen den komischen Stil bereits in so sicheren Umrissen, daß ihn die spätere Zeit wohl formal und harmonisch zu erweitern, nicht aber an den Ausdrucksmitteln und der Tonsprache selbst zu ändern vermochte. Eine gewisse Vornehmheit, mit der sie sich unter den Dienstleuten höherer und niederer Ordnung bewegen, hebt sich vorteilhaft von der späteren venetianischen Schule ab, die skrupellos die gröbsten Mittel nicht verschmähte. Darin berühren sie sich mit Mozart, der schon in seinen Jugendwerken und in noch höherem Grade in den Meisterwerken der reifen Zeit die komischen Gestalten aus der Flachheit der *opera buffa* in eine höhere und reinlichere Sphäre zu erheben und aus Karikaturen lebenswahre Typen zu machen verstand.

Szene 7 und 8. Die Basspartie des Seneca ist mit besonderer Sorgfalt behandelt, den anderen Stimmgattungen mindestens gleichberechtigt. Den tiefen Männerstimmen wurden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch mit Vorliebe sowohl gesangreiche, als virtuose, kolorierte Tonformeln anvertraut. Auch Monteverdis Seneca mischt seinen pathetischen, auf die feierlichen Dreiklänge des Palästrinastiles gestellten Rezitativen, gern in reizvoller Weise melodische Phrasen, wie sie diese Szenen wiederholt und gelungen aufweisen, bei. Von großer Schönheit ist die Stelle, als Pallas ihm die Todesbotschaft überbringt. Die langen Töne der Singstimme über bewegten Bässen entnehmen Cavalli und Cesti seinem Vorbild. Sie werden dann Gemeingut der italienischen Oper und Kantate.

Szene 9. Neros Auseinandersetzung mit Seneca beginnt in ruhigem Gesprächston, dann wird er heftig, verbittet sich alle Einwände und besteht auf seinem Willen. Hier offenbart sich sein despotischer und doch

1) Vgl. Studien S. 46, 49.

so kleinlicher Charakter erst in Monteverdis Illustration völlig. Eine wahrhaft große Herrennatur hätte unbedingte Unterwerfung gefordert, ohne ein Gefühl des Ärgers zu verraten. Er aber schreit wie ein ungezogenes Kind, dem ein verbotenes Spielzeug vorenthalten wird. Das hat der Künstler musikalisch in den schärfsten Linien gezeichnet. Wie Nero schließlich sein »*allo sdegno*, *allo sdegno*« unaufhörlich, immer heftiger in immer schnelleren Folgen heraussprudelt, und zum Schluß kategorisch erklärt: *sarà mia moglie*, das ist eine der feinsten Charakterzeichnungen der Oper überhaupt. Seneca bleibt auch hier seinem stoischen Gleichmut treu. Seine würdigen gelassenen Antworten verschärfen noch den Eindruck der kindischen Erregung des Nero.

Szene 10. Die Musik dieser Szene versetzt uns in ein um so größeres Erstaunen, als wir gerade ihr Gelingen dem greisen Meister am allerwenigsten zutrauen durften. Diese zweite Liebesszene Neros und Poppeas ist vom Dichter mit den glühendsten Farben sinnlicher Leidenschaft ausgestattet, und gehört zu den hervorragendsten Leistungen erotischer Lyrik. Wie konnte der Vierundsiebzigjährige sie erschöpfen? Sein unbegrenztes Genie führte ihn zur Höhe des poetischen Vorwurfs. Mit dem das Werk abschließenden Duett gehört unsere Szene zu jenen unbegreiflichen Leistungen, auf deren Deutung wir verzichten müssen. Das sind Eingebungen der höchsten Genialität, vor denen wir uns staunend verneigen. Es will wenig bedeuten, daß er dieses Mal zu einem neuen Ausdrucksmittel griff, Sätze, ja Worte der Poppea durch Pausen zu unterbrechen, nicht etwa wie Kretzschmar meint, weil sie aus Scham nicht recht mit den Worten heraus wolle — denn welche Schranken bestanden noch zwischen den Liebenden? und überdies sind gerade diese Worte harmlos — sondern um das, diesem Zustande höchster sinnlicher Erregung eigene Aussetzen der Reflexion zu illustrieren. Das ist sicherlich eine feine psychologische Beobachtung, die der Musik sehr zu statten kommt. Aber solche Züge tiefen Durchdringens des Stoffes können uns nicht in solchem Grunde verwundern, als die melodische Linienführung, und ihre harmonische Einkleidung, wie sie den schwülen, sinnentrunkenen Taumel des Paares so völlig in Musik aufgelöst hat. Wundervoll ist das männliche und weibliche Liebesleben gesondert. Poppea schwelgt in süßen, weich-träumerischen Tönen. Ihr ganzes Empfinden ist hier in jene dem Weibe eigentümliche, weltentrückte Erschlaffung untergegangen, die durch das erwähnte Ausdrucksmittel besonders stark betont erscheint. Nero dagegen antwortet in kraftvoller Aktivität. Zärtlich beginnt Poppea, Nero an die Freuden der letzten Nächte zu erinnern, weich und einschmeichelnd, in Phrasen, die zwischen Sprechgesang und Arioso die Mitte halten. Feurig antwortet Nero, in chromatische Tonfolgen aufsteigend. Dann wieder Poppea verführerisch lockend: *di questo seno i pomi? di queste braccia*

dolci amplessi? und Neros ekstasische Antwort. Poppeas Gesang *Lartua parola* gehört fast ganz der geschlossenen Form an. Der herrlichste, melodische Wohllaut und eine gewählte Harmonik ist über ihn ausgebreitet, ein wahrer *bel canto*, ohne die schnürenden Fesseln der typischen Formen. — Die Szene wendet sich mit Neros Worten: *Questo eccelso diadema.* Busenello wollte sie nicht völlig entwicklungslos verlaufen lassen. Poppea, in der Sinnlichkeit und Ehrgeiz — echt romanisch — vermischt sind, geht dazu über, Nero gegen Seneca aufzuhetzen. Er ruft seine Diener und läßt ihm noch für heute den Tod ankündigen. Mit Neros: *Poppea, sta di buon cuore* schließt Monteverdi. Die letzten 15 Verse, die der Dichter wohl als Duett gedacht hat, das die Liebe und ihre Macht verherrlicht, ließ er unkomponiert. Es schien ihm ratsam, die Handlung nicht allzulange aufzuhalten. Musikalisch ist dieser zweite Teil des Zwiegespräches schwächer. Eine Passacaglia wird angefangen, aber bald abgebrochen.

Szene 11. Endlich stehen sich Ottone und Poppea gegenüber. Poppea ist entschlossen, ihn abzuweisen. Das Gespräch ist ihr nur lästig und mit dem Hinweis auf das Schicksal, das es so gewollt, sucht sie sich als unschuldig an seinem Unglück hinzustellen. Ottone verharrt auch hier in seiner Passivität. Er klagt und weint, findet aber keine Worte überzeugender Energie. Diese Situation, in der es sich um Sein oder Nichtsein handelte, durfte ihn doch nicht so ganz machtlos und ergeben finden. Hier mußte ihm der Dichter festere und bestimmtere Worte in den Mund legen. So ist ihm die Schuld zuzuschreiben, daß die Musik der Szene anders verläuft, als wir erwarteten. Statt einer bewegten großzügigen Deklamation finden wir Gesänge in Variationenform. Beide Sänger tragen ihr Thema vor und variieren es in Repliken und Dupliken. Besonders in demjenigen des Ottone ist die schwüle künstliche Ruhe der ersten Begegnung des Paares zum Ausdruck gekommen. Aber ihr müßte der Sturm folgen. Wenn er ausbleibt, und das Ganze in musikalisch zwar interessanten Formen, aber dramatisch wirkungslos verläuft, so trifft ein Vorwurf den Dichter, nicht den Komponisten. Die Schlußverse des Ottone und der Arnalta sind unkomponiert geblieben. Mit Poppeas kurzen: *son di Nerone* schließt die Szene ab.

Szene 12. Ottones Monolog. Er beschließt, bevor ihm Nero, von Poppea gewarnt, unter dem Vorwande der Majestätsbeleidigung den Prozeß gemacht habe, Poppea zu töten *(prevenir costei col ferro e col veleno).* Auch dieses Rezitativ erfüllt eine gewisse Mattigkeit, die nicht recht zu Ottones verzweifeltem Entschluß stimmen will, und hinter der Deklamation und der Erregung des sprachlichen Ausdrucks, sowie der Spannung der Situation zurückbleibt. Kein Zweifel, daß dem Kompo-

nisten wiederum das Streben nach Einheitlichkeit der Charakterzeichnung bestimmte; aber war es psychologisch richtig, Ottone auch hier in seiner unverlierbaren Milde verharren zu lassen? Sind nicht gerade solche, im Handeln unkräftige Naturen zu plötzlichen, schnellen Entschlüssen geneigt, zu deren Ausführung ihnen später die Kraft versagt? Mußte Monteverdi hier nicht, wo das Libretto ein Hindernis nicht bot, nicht gerade jenes, schwachen Menschen eigentümliche Feuer schnellen Entschlusses betonen? Sicherlich. Und so stehe ich nicht an, diese Szene für musikalisch verfehlt zu bezeichnen. Wo wir erfreut gewesen wären, ihn einmal zu raschem Handeln sich aufraffen zu sehen, steht Ottone wieder als edler Dulder vor uns. Ja Monteverdi unterstreicht auch hier die Charakterschwäche des Ottone, wenn er den ersten Vers: *Ottone, torna in te stesso* mehrfach und zwar mit dem Hauptthema seines ersten Auftretens (I, 1) im Verlaufe des Rezitativs mehrfach wiederholen läßt. Auf die Bedeutung dieses Verfahrens habe ich wiederholt hingewiesen. Hier sehen wir nicht nur, wie bisher, durch Wiederholung innerhalb einer Szene eine Grundstimmung ausgesprochen, sondern leitmotivisch den Grundzug der Charakteranlage des Handelnden beleuchtet.

Szene 13. Warum sich Ottone hier bereits Drusillas Liebesversicherungen geneigt erweist, ist nicht ausgesprochen. Der Hörer errät aber leicht, daß er sich ihrer als Werkzeug seiner Rache zu bedienen gedenkt. Er geht also jetzt schon zur Ausführung über, wenn er diese Frau seinem Plan willfährig zu machen sich anschickt. Das Wesentliche dieser Szene ist in Ottones letzte Worte: *Drusilla ho in bocca, ed ho Poppea nel cuore* zusammengefaßt. Er spricht anders, als er denkt. Ein für die Musik schwieriges Problem, solche Zwiespältigkeit zu schildern, der musikdramatischen Kunst jener Zeit, die orchestraler Hilfsmittel so gut wie ganz entbehrte, unlösbar. Monteverdi versucht, ihm nahe zu kommen, indem er über Ottones Rede eine unverkennbare Müdigkeit des deklamatorischen Pathos breitet. Wer die tonliche Gestaltung des heftigen Liebesempfindens in der Szene zwischen Nero und Poppea auf sich hat wirken lassen, wird hier die Unaufrichtigkeit in Ottones Liebesversicherungen sofort herausfühlen. Die musikalische Schwäche seiner Rede ist also durchaus beabsichtigt, die Musik ist dramatisch wohl motiviert. Auch Drusillas Gegenrede hält sich hier noch in einer gewissen Reserve, denn noch zweifelt sie an Ottones Aufrichtigkeit.

So schließt dieser Akt in höherem Grade dramatisch, als musikalisch gelungen ab.

Akt II Scene 1. Merkur kündet dem Seneca den nahen Tod und die Aufnahme in den Kreis der Unsterblichen in feierlichem Rezitativ. Seneca begrüßt die Botschaft freudig. Sein Gesang *O me felice* atmet jene freudige Todesbereitschaft, die uns, fast ein Jahrhundert später,

J. S. Bach so tief ins Gemüt zu singen wußte. Bemerkenswert ist die Selbständigkeit der Baß-Gesangsstimme gegenüber dem Baß-Continuo, die anders als in anderen zeitgenössischen Gesängen, von jenem emanzipiert, eine Mittelstimme bildet.

Szene 2. Ich teile hier nur den zweiten Teil mit, da der erste nur wenig bedeutende Rezitative bringt.

Szene 3 enthält den einzigen, mehr als zweistimmigen Vokalsatz des Werkes. Sein Anfang benutzt ein chromatisch-fortschreitendes Tetrachord, das von den anderen Stimmen in der Nachahmung der unteren Oktave und Oberquint wiederholt wird. Die wehmütige Stimmung der Hausgenossen und Freunde des Seneca ist uns so auf das Ergreifendste nahe gelegt. Der Anlage des kurzen Satzes hat das Madrigal das Vorbild geliefert. Chromatische Themen finden sich nicht nur bei Venosa, sondern auch bei anderen Madrigalisten. Die Stimmung schlägt mit dem neunten Takt um. Die Lebenslust der Famigliari regt sich, und sie suchen Seneca zu überzeugen, wie lebenswert das Leben sei. Seneca weist die gutgemeinten Ratschläge zurück, und befiehlt, ihm das Bad zu rüsten. Daß diese ganz verwerfliche Wendung der Szene der Dichter verantwortet, nicht der Komponist, ist bereits betont worden.

Szene 4 bildet ein von der Handlung losgelöstes Intermezzo. Ein Page (Valletto) erklärt seiner Damigella seine Liebe. Schon Ruspigliosi, der Librettist von Landis *S. Alessio* hatte dem dunklen Gemälde, das er dort enthüllte, durch die Pagenszenen freundlichere Farben beizumischen versucht, hielt sich aber für verpflichtet, sie mit der Handlung, wenn auch noch so lose, zu verknüpfen. Daß derselbe Dichter in der Komödie *Che soffre speri* von 1634 bereits weiter ging, und dem zweiten Akt eine Jahrmarktsszene anschloß, die mit der Handlung gar nichts zu tun hat, ist kennzeichnend. In der ernsten Oper scheint Monteverdi, so weit uns unsere durch den Verlust zahlreicher Partituren und Libretti lückenhafte Kenntnisse dieser Periode einen Schluß gestatten, der erste zu sein, der solche der Handlung fremde Intermezzi einführte. Bodoardos *Ritorno d'Ulisse* nimmt sich die gleiche Freiheit, und Busenello folgt seinem Beispiel in unserer Oper. Monteverdis Musik dieser Szene bezeugt eine bestimmte Beeinflussung der römischen Opernschule. Melodisch und formal ist neben Landi ganz offenbar das in Dom. Mazzocchis »*Catena d'Adone*« übernommene Tanzlied bestimmend gewesen. Gesänge in so fest gebauter Liedform kannte die florentinische Schule nicht, oder nur ganz vereinzelt. Der Page beginnt mit einem sechzehntaktigen Satz, aus zwei Sätzen zu je acht Takten gebaut, beide tonisch geschlossen. Jeder Satz unterteilt sich wieder in zwei viertaktige, diese wieder in zwei zweitaktige Phrasen; die zweite Strophe wiederholt die erste Weise, die erste Periode zwecks tonmalerischer Wirkung (*cor mio batte*) um drei Takte

erweiternd. Die Antwort der Damigella im dreiteiligen Takt besteht aus zwei großen Perioden zu je 16 Takten, beide gleichfalls tonisch geschlossen. Daß Monteverdi nur hier die Liedform verwendet, wo es darauf ankommt, einen leichten volkstümlichen Ton anzuschlagen, ist für seine Feinfühligkeit, die er mit den römischen Meistern teilt, bezeichnend. Auch ihm dient sie in diesem Sinne als das Gewand kleiner, anmutiger Gedanken, wie sie dem Volke und seinem Empfinden nahe stehen. Erstaunlich ist die Sicherheit und die feine Grazie der Melodieführung dieser Lieder. Kretzschmar erinnert mit Recht an Mozarts *Cherubin*. Auch hier welch jugendliches Feuer und welches Maß zugleich. Wie anschaulich ist die verliebte Unruhe, das Ungestüm des Pagen, wie fein insbesondere in den durch Sospiri unterbrochenen Phrasen gezeichnet. Wie plastisch überhaupt tritt dieser halbreife Knabe, der die erste kaum verstandene Schwärmerei der Liebe empfindet, vor uns. Man fühlt, daß hier die ersten Wallungen der Liebe ungestüm und doch kindlich zugleich zu uns sprechen. Nur ein Genie konnte eine solche Melodie, die mit einem Schlage alles sagt, erfinden. Die Damigella ist die reifere Natur, sie belehrt den Knaben und erhört ihn. Leicht tändelnd und doch voll Wärme der Empfindung ist ihr Lied. Mit Recht vermeidet Monteverdi die Stimmung allzulange beizubehalten, darum strich er die letzten dreißig Verse der Szene und setzte an ihre Stelle ein Duett, das in drei Worten (*o caro godiamo*) alles zusammenfaßt, was sich die beiden, die sich so gut verstehen, zu sagen haben. Leider ist die Musik des Duetts ein wenig frostig und vermag den belebenden Eindruck der Einzelgesänge nicht zu steigern.

Szene 6. Auch diese Szene hält den Fortschritt der Handlung noch auf, die erst von der nächsten an rasch, Schlag auf Schlag fortschreitet. Nero in Gesellschaft seiner Getreuen Lucano, Petronio und Tigellino von Senecas Tod benachrichtigt, fühlt sich von einem schweren Druck befreit, nachdem Seneca beseitigt, der ihm durch die überzeugende Kraft seiner Worte ins Gewissen zu reden verstanden hatte. So überströmt seine abscheuliche Freude in einem jubelnden Gesang auf Poppeas Reize, in dem ihn Lucano unterstützt — die anderen hat Monteverdi eliminiert. Nero überläßt sich seiner ausgelassenen Stimmung und der Genugtuung, den unbequemen Berater aus dem Wege geräumt zu sehen, völlig. Vor seinen Genossen läßt er die Maske fallen. Jetzt schwindet jede Rücksicht auf seine Kaiserwürde. Jetzt darf sich seine grobe Sinnlichkeit austoben. Denken wir uns diese edlen Römer zu einem Symposion gelagert, die Intimitäten von Poppeas Körperreizen besingend, und wir haben ein Bühnenbild, das den Berichten des Sueton von ähnlichen Vorgängen entspricht, der zu erzählen weiß, daß Nero nach dem Tode seiner Mutter den Leichnam der Ermordeten beschaut, ihre Glieder betastet,

einige gelobt, andere getadelt, und zuletzt als ihn Durst ankam, getrunken habe. Ein moderner Komponist hätte hier den kulturhistorischen Moment in den Vordergrund gestellt. Monteverdi mußte das Ganze wohl als gute Gelegenheit zu einem breit ausladenden, gesanglichen Ensemble betrachten. Im ersten Teil ergießt sich ein üppiger Strom heiterer und tonfrischer Melismen in beiden Stimmen, so recht in das Wohlbehagen der Stimmung getaucht, bald in Sexten, bald in Nachahmung, bald in Gegenbewegung. Im zweiten dreiteiligen Teil (*Bocca, bocca*) der zum großen Teil wieder den bekannten absteigenden Basso ostinato benutzt, beginnt sich die überschäumende Lust zu verflüchtigen, um in den abschließenden Gesängen des Nero, die durch eine besonders feine Harmonik interessieren, in eine weichliche Verliebtheit und Sinnlichkeit überzugehen, nicht zum Vorteil des Ganzen, das man mit einem rauschenden Duett abgeschlossen wünschte. Ganz Monteverdis Eigenart ist es, wenn im zweiten Teile Nero durch die Worte *ahi, destin!* die im Libretto der Rede des Lucano zufallen, sein Entzücken in kurzen Zwischenrufen kundgibt.

Szene 7 nicht komponiert.

Szene 8. Ottone in düstere Gedanken versunken. Soll er Poppea töten, kann er das geliebte Weib aus seinem Herzen reißen, und vernichten, was ihm auf Erden das teuerste? Er vermag es nicht. Ich will, so schließt er, die Qualen liebkosen, die du mir bereitest, *sarà damnato, si, ma in Paradiso.* Das besondere Gelingen der musikalischen Schilderung, der kraftlosen und doch so sympathischen Gestalt des Ottone beruht nicht allein auf Monteverdis Vorliebe für sie, erklärt sich vielmehr aus dem Stande der damaligen dramatischen Musik überhaupt. Die Vorzeit Monteverdis, er selbst und seine Nachfolger bis tief ins 17. Jahrhundert hinein, finden die ergreifendsten und rührendsten Töne gerade zu solch stillem, tiefen Menschenweh, wo die Liebe, die wahre, tiefe innerliche, im Kampfe mit anderen Empfindungen siegreich bleibt, oder ihr Unglück beklagt, und sich verletzt von den Menschen zurückzieht. Des ist vor allen Monteverdis *Lamento*, des sind die Gesänge der Galatea in Loreto Vittoris gleichnamiger Oper von 1639 und zahlreiche Sätze des Carissimi[1]), Cavalli, Jacopo Melani Zeuge. So breitet sich auch über Franc. Provenzales Schöpfungen dieser Stimmung ein wunderbarer Hauch der Schwermut, der stillen Ergebenheit und ruhigen Selbstbescheidung, der sie mit zu dem Schönsten und Erhabensten stempelt, das das 17. Jahrhundert hervorgebracht hat. Hier empfinden wir nicht, daß wir uns noch im ersten Stadium des Einzelgesanges befinden. Hier stört uns keine Unbehilflichkeit des Ausdrucks, keine Ar-

1) Vgl. beispielsweise die Arie »*Mesto in sen*« in Torchis »*Arie antiche*«.

mut der Harmonie, und des melodischen Aufbaues. Heute noch verfehlen solche schlichte tiefernste Gesänge ihre Wirkung nicht auch auf das durch moderne Musik geschärfte Ohr. Ottones Variationen *Sprezzami quanto sai*, reihen sich den ergreifendsten und edelsten Gebilden der Art ebenbürtigst an. Mit der Form ist frei geschaltet, die Melodie bald nur leicht umgebogen, bald melismatisch erweitert, bald gänzlich verändert, die Bässe entsprechend alteriert. Die Weise der ersten Strophe packt mich in ihrer schlichten Größe am tiefsten. Die Konstruktion ist einfach, eine zweiteilige Liedform, sechs Takte, in zwei dreitaktigen Phrasen, führen nach der Dominante, eine zweite Periode von vier Takten antwortet, schließt in derselben Tonart, und ihre Sequenz (in den Bässen in der Oberquart) führt zur Tonika zurück.

Szene 9. Es bedarf Ottavias Eingreifen, den schwankenden Ottone zur Ausführung der Tat zu bestimmen. Der Versuch durch Seneca Senat und Volk für sich zu gewinnen, ist gescheitert, und in Seneca selbst ihr einziger Rückhalt entfernt. So greift sie zum letzten und äußersten, wenn sie Ottone zum Morde der Gegnerin anstiftet. Wie oben ausgeführt, verschmäht sie kein Mittel, auch die niedrige Drohung der Verleumdung nicht. Eine zum äußersten getriebene und in ihrem Wesen so tief erschütterte Frau jener moralisch perversen Zeit konnte nicht anders vorgehen. Das ist wahr, und dramatisch berechtigt, Ottone steht dieser durch die Verzweiflung gebotenen Energie fassungslos gegenüber. Die Kraft solche seelische Gegensätze zu schildern, besaß Monteverdi wie kein zweiter. Wie in den vorigen Szenen, als der größte Lyriker, so steht er hier als Meister des dramatischen Ausdrucks vor uns. Wie Ottavia herrisch, kurz und drohend befiehlt, wie Ottone ihre Worte hört, aber ihren Sinn nicht zu erfassen vermag, und immer wieder fragt: *che uccida chi*? wie er schließlich in maßlosem Schmerz sich ihrem stärkeren Willen unterwirft, und sich den Tod wünscht mit den Worten: *o cieli*, *o dei*, *questo punto estremo ritoglietevi i giorni*, *i spirti miei* — die leitmotivisch am Schluß auf die gleiche Weise wiederkehren —, das ist hier mit den einfachsten Mitteln, nur mit der Wucht deklamatorischer Accente und einer herben dissonanzenreichen Harmonik so plastisch und groß wiedergegeben, wie es die Ausdrucksmittel jener Zeit überhaupt zuließen.

Szene 10. Dieser Gesang der Drusilla nähert sich formal, gleich wie das Schlußduett, der dreiteiligen, der *da-Capo*-Arie, indem zwei gleiche Sätze, auf demselben Text, der Haupttonart (*c*-dur) in der Wiederholung erweitert, einen aus anderen Gedanken geformten Mittelsatz in der Parallele (*a*-moll) umschließen. Er ist überhaupt nächst jenem das ausgedehndeste Stück geschlossener Form der Oper und als Arie im Sinne gleichbenannter Gebilde der späteren venezianischen Opernschule zu betrachten.

Thematisch ist die hochgespannte Freude der Drusilla schon im Hauptthema mit einer Frische und Ursprünglichkeit ausgesprochen, die des hochbetagten Meisters Erfindungskraft in vollster Jugendlichkeit erscheinen läßt. Das gerade macht uns dieses Werk so anziehend, daß sich in ihm der Reflexion eines scharf-kritischen Geistes, der geradezu musikdramatisch neue Bahnen eröffnet, die gesunde Lebensfrische einer aus dem Vollen schöpfenden Natur hinzugesellt. Die hüpfenden Rhythmen des Mittelsatzes (*oggi spero*) und ihre Wiederholung in der Sequenz sind durchaus charakteristisch. Die Erweiterung des dritten Teiles schildert durch die weit ausladende Passagie triumphierende Genugtuung, das wieder dem Mittelsatz angenäherte *Parlando* der *Coda* fröhliche Hoffnung.

Das nun sich anschließende Gespräch der Amme und des Pagen, in dem die Vorzüge der Jugend gepriesen und die Frau bedauert wird, die sie eingebüßt hat, übergehe ich in der Partitur, als mit der Handlung unzusammenhängend und auch musikalisch nur an wenigen Stellen interessant.

Szene 11. Wie hier Ottones fassungslose Verzweiflung, seine Verstellung in der Anstrengung, sich Drusilla geneigt zu zeigen, um ihre Hilfe zu gewinnen und die dem Endziel ihrer Hoffnungen genäherte, frohe Zuversicht der liebenden Frau einander gegenübergestellt sind, das ist ein wahres, nicht bloß in großen Zügen kraftvoll entworfenes, sondern mit reichsten Details ausgearbeitetes Meisterstück. Der Dichter läßt den Ottone mit dem schönen Bild sein Leid klagen, daß die Luft, die er atme, sich in Klagen verwandle. Der Musikdramatiker aber läßt ihn, an die ersten Worte *non sò, dove io vado* sich haltend, nur ganz kurze, lose aneinandergefügte, unbestimmte Wendungen stammeln. Der stille, wehmütig leidende Charakter des Äolischen mit seinen Halbschlüssen und der bekannten Wendung in das Phrygische — nur einmal kommt die dem Äolischen versagte Modulation durch die Wechseldominante *h* nach der Dominante *e* vor — vollendet den Eindruck der völligen Zerrüttung und Gebrochenheit von Ottones Wesen. Hier stoßen wir einmal auf eine wirkungsvolle Tonmalerei in den wiederholten Sekundenschritten des vierten Taktes (*il palpitar del core*). Auf Drusillas Frage: *e dove, signor mio*, antwortet Ottone: *te sola io cerco* mit einer Wendung, die an sein *torna in te stesso* der elften Szene des ersten Aktes gemahnt, und offenbar auch hier leitmotivisch gedacht ist. Daß auch hier Monteverdi die langen Monologe der Dichtung durch Einwürfe belebt, ist ein uns bekanntes Verfahren. Er läßt hier Drusilla ihr *Felice cor mio* mit dem Thema der vorigen Szene, in demselben jubelnden *c*-dur, wiederholt einwerfen, einmal durch Ottones *senti* vor dem Ende abgeschnitten. In den erzählenden Stellen hält Drusilla den frischen Ton und das heitere *c*-dur fest, und in hurtigem *Parlando*, als ob sie dem Geliebten nicht

schnell genug dienen könne, erklärt sie ihre Bereitwilligkeit, alles für ihn zu tun und alles für ihn herzugeben. Die Kontraste der Seelenstimmungen beider Personen sind so wundervoll und klar unterschieden, Ottones wühlender Schmerz, der ihm fast die Besinnung raubt, und der doch ein ruhiges, gefaßtes Gesicht zeigen muß, von Drusillas himmelhoch jauchzender Freude. Endlich möchte ich noch auf die ergreifende Stelle hinweisen, wo Ottone von dem Fall des Mißlingens seines Anschlages und der Möglichkeit seines Todes spricht.

Szene 12 eröffnet Poppea mit einer kurzen Bitte an Amor, sie zum Ziele zu führen. Die nun folgenden Rezitative strich ich in der Partitur als belanglos, und gab nur das Schlummerlied der Arnalta in Variationenform, ein liebliches Stückchen, fesselnd durch die Begleitung, der die einlullende und wiegende Bewegung zu schildern obliegt, während die Singstimme in lang gehaltenen Tönen fortklingt.

Szene 13. Diese Götterszene zeichnet eine anmutige, liebenswürdige Melodik aus; bemerkenswert ist die Umbildung des geradtaktigen Themas *o sciocchi, o frali* in die Dreizeitigkeit (*già s'avvicina*).

Szene 14. Ottone ist es, der die Handlung zusammenhält. Seine dunkle Gestalt bildet, nachdem Seneca geschieden, allein noch dem von Sinnenlust betörten Treiben der anderen gegenüber den erwünschten Gegensatz. So hat Monteverdi hier mit Ottones Monolog *Eccomi trasformato* die Folge der leichter wiegenden Musikstücke der beiden letzten Szenen durch ein prachtvolles Seelengemälde ernstester Färbung abgelöst. Auf die einzelnen Schönheiten hinzuweisen, ist fast unmöglich. Wie sprechend ist der Abscheu vor seinem blutigen Vorhaben zum Ausdruck gelangt, wie zärtlich und traurig zugleich umfaßt er zum letztenmal die geliebte Gestalt mit seiner Liebe! Wie rührend sein *Poppea adio*! Nun geht die Szene bald zu Ende. Amor tritt dazwischen und schont Ottone. Poppea erwacht, Arnalta stürzt herbei und ruft um Hilfe, mit demselben Alarmmotiv, die die anderen Venezianer bringen, »so oft nur die Wort *ebattaglia*, *guerra* oder *tromba* vorkommen« (Kretzschmar). Aber welche Verwendung haben sie hier erfahren. In diesen heftig auf- und abwogenden Baßfiguren, in diesen rasch sich drängenden, lebhaft herausgestoßenen Noten der Singstimme drückt sich der Schreck und die Angst der Arnalta ganz meisterlich aus, ohne daß der buffone Grundton, in dem sie sich stets ausdrückt, alteriert wäre. Wen gemahnte die kurze Stelle nicht an Mozarts Tonsprache?

Akt III, Szene 1. Drusilla schwelgt in der Wonne befriedigter Rache; Poppea fällt Ottones und Ottavias Anschlag. Ihrem schwungvollen, glatt harmonisierten und flüssigen Gesange ist mit dem wiederholten, durch den raschen feurigen Schleifer charakterisiertem Thema, der Stempel triumphierenden Stolzes aufgedrückt. So ganz ist sie in

diesem Gefühl befangen, daß ihr gar nicht zu Bewußtsein kommt, in welcher Gefahr sie schwebt.

Szene 2. Arnalta als Zeugin des Anschlags fällt ihr ins Wort, der Lictor verhaftet sie als des Mordes der Poppea verdächtig. Die Verhandlung ist von Monteverdi wiederum in einen lebhaften Dialog umgewandelt; Drusilla leugnet.

Szene 3. Nero erscheint und in rasender Wut droht er ihr mit Ruten und Folter — wiederum eine Stelle, wo seine unkaiserliche Haltung und kleinliche Gesinnung musikalisch trefflich illustriert ist. Drusilla nimmt die Tat auf sich, Ottone zu retten. Diese Rezitative unterscheiden fein den Ausdruck der Streitenden. Eine so individualisierte und charaktergemäße Tonsprache wird man bei den zeitgenössischen Meistern vergeblich suchen. Kaum ein zweites Rezitativ der Oper weist so eigenartig harmonische Wendungen auf. Nero setzt zweimal mit der None zum Grundton auf dem betonten Taktteil ein, einmal mit *es* über dem Durdreiklang auf *d* (*Fatte, che egli ritrovi* S. 169) das andere Mal mit *e* gleichfalls auf *d* über welchem die Töne *g* und *a*, als Quint und Sext des zunächst folgenden Baßtones *cis* antizipiert zu denken sind, unerhörte Härten, die Folterqualen zu veranschaulichen, die er Drusilla zugedacht hat. Ganz modern mutet die Auflösung des übermäßigen Sextakkordes auf *es* nach dem Quartsextakkord auf *d* an (*Lagrime di pietà, se non d'amore* S. 170).

Wundervoll schildert Drusillas Gefaßtheit und Würde der lange Orgelpunkt, den ihre Antwort auf Neros Drohung sie foltern zu lassen, benutzt (*Misera me più tosto* S. 168). Auch die Stelle *col mio sangue i tuoi peccati* mit den chromatischen Schritten der Singstimme ist beachtenswert.

Szene 4. Ich habe bereits oben ausgeführt, daß die Schwäche des Dramas in der Lösung des Konfliktes beruht, wie sie diese Szene beliebt, Ottone entlastet zwar die Drusilla, verrät aber Ottavia und gibt dem Nero selbst den triftigsten Vorwand zur Lösung seiner Ehe, zur Vereinigung mit Poppea und seinem eigenen Unglück. Man merkt Monteverdis Musik wohl an, daß er die Schwäche und Fehlerhaftigkeit dieser Lösung empfand. Die Vereinigung Ottones mit Drusilla ist gleichfalls nur ein dramatischer Notbehelf. Wir vermissen gerade in der Musik des Teils, in dem Ottone und Drusilla sich vereinen, in die Verbannung zu gehen, jene Frische der Empfindung, über die der Meister sonst gebietet. Auch die Rezitative sind schwach und soviel auch durch Umstellung des Textes, durch Zwischenfragen und Wiederholungen zur Belebung des Dialogs geschieht, so fühlt doch jeder, wie wenig sich Monteverdi von der Situation angezogen fühlte. Bemerkenswert ist die Stelle, wo Nero das Urteil spricht. Da gibt, wie Kretzchmar fein bemerkt, Monte-

verdi die ganze Neronatur in ihrem Gemisch von Theatermajestät und Narrheit, den feierlichen Despoten und den tückischen Tiger.

Szene 5. Als ob die Verstimmung über die Wendung des Dramas den Komponisten nicht mehr verlassen habe, verläuft auch dieses Liebesduett matt und konventionell, obwohl die schönen Verse einem neuen Aufschwung der Phantasie nicht ungünstig waren. Nur technisch ist der Zwiegesang interessant, einmal durch die absteigenden *Bassi ostinati*, die wir bei Monteverdi allenthalben treffen, und für die er eine besondere Vorliebe besessen zu haben scheint, dann durch die in langen Schwelltönen liegende Singstimme (S. 179 a. E.). Auch hier ist Monteverdi seinen Schülern vorbildlich geworden, die mit solchen liegenden Mittel- beziehungsweise Oberstimmen reizende Effekte erzielen und sie der neapolitanischen Schule weiter übertragen. Die Koloraturen am Schluß sind mehr äußerlich bewegt und lebhaft, als ausdrucksvermögend.

Szene 6. Ottavias Abschied ist das einzige Rezitativ des letzten Aktes, in dem noch einmal die volle Größe dieser Gattung auf uns einwirkt. Nur selten wird die tränenreiche Stimmung der äolischen Tonart durch herbere Akzente unterbrochen.

Szene 7. Diese Szene der Arnalta, die für den Verlauf der Handlung und musikalisch belanglos ist, habe ich gestrichen.

Szene 8. Die Haupt- und Staatsaktion beginnt. Nero im Glanze seiner imperatorischen Würde und Poppea im Prachtgewande der Kaiserin erscheinen im Thronsaale, die Würdenträger zu empfangen und ihre Huldigungen entgegen zu nehmen. Zunächst sind beide allein oder mit ihrem engeren Gefolge. Nero beglückwünscht Poppea jetzt feierlich, zeremoniell mit steifen Koloraturen, denen wir bisher nicht begegneten. Nur einmal bei den Worten: *Mia diletta* und am Schluß seiner Ansprache *gli affetti miei* (184/185) schlägt er herzlichere Töne an. Poppea antwortet bescheiden, und verwirrt ob des großen Glücks, aber wärmer und in ausdrucksvolleren melismatischen Wendungen. Begreiflich, daß die Melismatik hier, wo die Musik eine mehr äußerliche Aufgabe löst, in den Vordergrund tritt. Der kurzen Passacaglia — Monteverdi schreibt: Passacaglio — läßt sich zierliche Anmut und Grazie nachsagen. Sie wirkt aber an dieser Stelle befremdlich. Ich muß hier einer harmonischen Eigentümlichkeit gedenken, die an anderen Stellen in der Oper nicht festzustellen ist, nämlich die fehlende Auflösung der zum Quartsextakkord gehörenden Quart der Oberstimme nach der Terz der Dominante beim Ganzschluß, so bei: *L'idea* S. 131 wo das *a* der Oberstimme also die Quart zum *e* des Basses nicht nach *gis* geht, sondern bis zur Auflösung nach der Tonika, also *a*, liegen bleibt. Natürlich muß eine Mittelstimme die Auflösung nach *gis* bringen: dann stoßen *gis* und *a* zusammen, die Auflösung des Quartsextakkordes nach der Dominante und der aufzulösende

Ton selbst. Da wir aber ähnlichen Härten im Chorsatz bei den Italienern und Deutschen häufig begegnen, so bleibt es zu verwundern, daß sie im Sologesange glücklicherweise so selten auftreten. In Landis *Santo Alessio* hatte ich auf ähnliche Wendungen hinweisen können.

Endlich werden die Konsuln und Tribunen sichtbar. Neros: *ecco vengono i Consuli* hat den Tonfall einer Trompetenfanfare, also auch hier wieder der Bezug auf venezianische Kriegssignale. Der anschließende prächtige Marsch, neben der Symphonie am Schluß des zweiten Aktes, das bedeutendste Instrumentalstück der Oper ist bedeutsam durch seinen feierlichen, gehenden Rhythmus und die Prägnanz des in allen Stimmen wiederkehrenden Hauptthemas. Recht schwach geriet die Huldigung der Würdenträger. Hier war der Platz zu einem groß angelegten, majestätischen Chor, den sich Monteverdi leider mit Rücksicht auf die Verhältnisse des *Teatro Grimano* versagen mußte.

Im Libretto erscheint nun Venus mit Amor und den Grazien sich den Glückwünschen anzuschließen. Monteverdi hat diesen Text zwar komponiert, später aber die Stelle eliminiert — die Partitur ist mit dicken Strichen durchzogen — und an seine Stelle als

Scena ultima das unbegreiflich herrliche Duett Neros und Poppeas gesetzt, das ich bereits in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1902, mitgeteilt habe. Zweifellos brachte Monteverdi so seine dramaturgische Auffassung des Ganzen zur Betonung. Das hohe Lied der Liebe, einer in Schönheit geadelten Sinnlichkeit wollte er singen. So stimmt er ihr zum Schluß noch einmal mit der ganzen Kraft seines Genius diesen Hymnus an. Wie er ihm gelungen, lese man selbst nach. Ich weiß diesem Zwiegesang kein zweites Musikstück im ganzen 17. Jahrhundert an die Seite zu stellen, im Ausdruck der größten Leidenschaft, in der blühenden Melodik, in der kunstvollen Führung der Stimmen, die sich in der höchsten Ekstase nur kurze Wendungen stammelnd zurufen. So durchbricht die Liebe die Dämme und ihre Fluten strömen fessellos und gewaltig dahin. Im Verlauf unserer Besprechung konnten wir wiederholt feststellen, wie Monteverdi bemüht war, den Stoff zu veredeln und zu verfeinern, vor allem aber den Gedanken der Allmacht der Liebe, den der Prolog ausspricht, als die ganze Handlung bestimmend in den Vordergrund zu stellen. Nur so erschien ihm das Drama der Vertonung wert. Darum war er bemüht, die Liebe des Cäsar zur Poppea zu einer großen, gegen alle Hindernisse blinden Leidenschaft schöner Sinnlichkeit zu gestalten, alle Untermotive und Unterströmungen aber möglichst zu ignorieren. Jetzt zum Schluß dieser Auffassung noch einmal nachdrücklichst Ausdruck zu geben, wird er zum Dichter und erfindet diesen Zwiegesang, der, da er in beiden Librettis fehlt, mit größter Sicherheit als von Monteverdi selbst verfaßt oder doch mindestens seinem Inhalt nach als von

ihm selbst bestimmt angesehen werden muß. Daß er in dem Triumph dieses Paares den Sieg der Liebe und Schönheit hat besingen wollen, ist somit unabweislich, und so erweist er sich als der große Musikdramatiker, dem sprachgewandten, kunsterfahrenen Busenello weit überlegen.

Über die musikalisch-technischen Vorzüge, die kunstvolle Überbauung des viertaktigen *basso ostinato*, über die Form, die zum ersten Male die Arie mit *da capo* noch mit Belassung der Haupttonart im Mittelsatz aber sonst in festen Zügen hinstellt, habe ich mich an anderer Stelle im Zusammenhang mit der Darstellung der Entwicklungsgeschichte dieser Form geäußert, und brauche mich hier nicht zu wiederholen.[1] Nur ein Hinweis auf eine harmonisch besonders auffällige Stelle, die bezeugt, daß Monteverdi auch hier wie in den meisten Fällen durch Antizipation einer Stimme zu den interessantesten und herbsten Dissonanzen gelangt, sei noch gestattet. Im 21. Takt ist zu dem Sekundakkord auf *fis*, der im nächsten Takt in den Quintsextakkord auf *c* (*c g—h—c*) übergeht, das *c* dieses bereits vorweg genommen, was um so schärfer hervortritt, als die dissonierenden Töne den Singstimmen entfallen.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung angelangt. Es dürfte der Nachweis erbracht sein, daß das 17. Jahrhundert ein bedeutenderes musikdramatisches Werk nicht erzeugt hat. Der tiefsten Einsicht in das Wesen dieser Gattung, die den dramatischen Gehalt des Stoffes in allen Einzelheiten durchdringt und ihn zum Erfinder bisher unbekannter Ausdrucksmittel werden läßt, der überlegenen Ruhe der Erfahrung, der scharfen Logik des Komponisten, die jede Situation in ihrem dramatischen Grundzug erfaßt, paart sich eine dem hohen Alter des Meisters kaum zugetraute Ursprünglichkeit der Erfindung, die den Empfindungsgehalt der heterogensten Situationen in Tragik und Komik erschöpft, verzehrendster Leidenschaft, anmutig tändelndem Liebesspiel, edelster, aufopfernder Liebe und dumpfen, verzweifelndem Schmerze gleich überzeugenden Ausdruck verleiht. So darf ich hoffen, mit der Publikation dieses Werks unsere Kenntnisse vom Werdegange des Musikdramas einigermaßen bereichert zu haben.

1 Monatshefte f. Musikgesch. 1902 »Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-Form«.

III.

Libretto.

L' INCORONATIONE DI POPPEA

DI

GIO. FRANCESCO BUSENELLO.

OPERA MUSICALE

RAPPRESENTATA NEL TEATRO GRIMANO L' ANNO 1642.

IN VENETIA, MDCLVI.

APPRESSO ANDREA GIULIANI

CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO.

SI VENDE DA GIACOMO BATTI LIBRAIO IN FREZZARIA.

ARGOMENTO.

NErone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, cosi rappresenta Cornelio Tacito. Ma qui si rappresenta il fatto diverso. Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà nei delirj, et nelle esclamationi. Ottavia Moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sveni Poppea. Ottone promette farlo; Ma non bastandogli l'animo di levar la vita all' adorata Poppea, si traveste con l'habito di Drusilla, ch' era innamorata di lui. Così travestito entra nel Giardino di Poppea. Amore disturba, et impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, non ostante i consigli di Seneca, prende per moglie Poppea. Seneca more, e Ottavia vien discacciata da Roma.

INTERLOCUTORI.

Fortuna, Virtù, Amore } Prologo.
Poppea.
Nerone.
Ottavia.
Ottone.
Seneca.
Drusilla.
Nutrice.
Arnalta.
Lucano.
Petronio.
Tigellino.
Famigliari di Seneca.
Consoli.
Tribuni.
Littori.
Liberto Capitano.
Valletto.
Due soldati.
Pallade.
Venere.
Choro d'Amori.
Choro di virtù.

PROLOGO.

FORTUNA, VIRTÙ, AMORE, CHORO DI AMORI.

For. DEh, nasconditi, o virtù,
Già caduta in povertà,
Non creduta Deità;
Nume, ch' è senza tempio,
Diva senza devoti, e senza altari,
Dissipata,
Disusata,
Mal gradita,
Et in mio paragon sempre avvilita.
Già regina, hor plebea, che per comprarti
Gl' alimenti, e le vesti
I privileggi, e i titoli vendesti.
Ogni tuo professore,
Se da me stà diviso
Rimane un vacuo nullo
Destituto da numeri, che mai
Non rileva alcun conto,
Sembra un foco dipinto,
Che nè scalda, nè splende;
Resta un calor sepolto
In penuria di luce;
Nè alcun de tuoi seguaci speri mai
Di conseguir ricchezze, o gloria alcuna,
Se protetto non è dalla fortuna.

Vir. Deh sommergiti, mal nata,
Rea chimera delle genti,
Fatta Dea degl' imprudenti.
Io son la vera scala,
Per cui natura ascende al sommo bene.
Io son la tramontana,
Che sola insegno agl' intelletti humani
L' arte del navigar verso l' Olimpo.
Può dirsi senza adulatione alcuna
Il puro incorrotibile esser mio
Termine convertibile con Dio,
Che ciò non si può dir di te, Fortuna.

Am. Che vi credete, ò Dee,
Divider fra di voi del mondo tutto
La signoria, e 'l governo,
Escludendone Amore,
Nume, ch'è d'ambi voi tanto maggiore?
Io le virtudi insegno,
Io le fortune domo;
Questa bambina età
Vince d' antichità
Il tempo, e ogn' altro Dio,
Gemelli siam l' eternitade, et io.
Riveritemi,
Adoratemi,
E di vostro sovrano il nome datemi.

For. Vir. Human non è, non è Celeste core,
Che contender ardisca con amore.

Am. Hoggi in un sol certame
L' un, e l' altra di voi da me abbattuta
Dirà, che il mondo a cenni miei si muta.

Fine del Prologo.

ATTO PRIMO.

Scena Prima.

OTTONE, Due soldati della Guardia di Nerone, che dormono.

Ot. E pure io torno qui, qual linea a centro,
Qual foco a sfera, e qual ruscello al mare,
E se ben luce alcuna non m'appare,
Ahi, so ben io, che sta il mio Sol qui dentro.
Caro tetto amoroso,
Albergo di mia vita, e del mio bene,
Il passo, e 'l core ad inchinarti viene.
Apri un balcon, Poppea,
Col bel viso, in cui son le sorti mie,
Previeni, anima mia, precorri il die.
Sorgi, e disgombra homai

Da questo Ciel caligini, e tenebre
Con il beato aprir di tue palpebre.
Sogni, portate a volo,
Fatte sentir in dolce fantasia
Questi sospiri alla diletta mia.
Ma che veggio, infelice?
Non già fantasmi, o pur notturne larve,
Son questi i servi di Nerone; ahi dunque
Agl' insensati venti.
Io difondo i lamenti.
Necessito le pietre a deplorarmi.
Adoro questi marmi,
Amoreggio con lagrime un balcone,
E in grembo di Poppea dorme Nerone.
Ha condotti costoro,
Per custodir se stesso dalle frodi.
O salvezza de' Prencipi infelice,
Dormon profondamente i suoi custodi.
Ahi perfida Poppea,
Son queste le promesse, e i giuramenti,
Ch' accesero il cor mio?
Questa è la fede, o Dio!
Io son quell' Ottone,
Che ti seguì,
Che ti bramò,
Che ti servì,
Che t' adorò,
Che per piegarti e intenerirti il core
Di lagrime imperlò preghi devoti,
Gli spirti a te sacrificando in voti.
M' assicurasti al fine,
Ch' abbracciate haverei nel tuo bel seno
Le mie beatitudini amorose,
Io di credula speme il seme sparsi,
Ma l' aria, e 'l Cielo a' danni miei rivolto
Tempestò di ruine il mio raccolto.

Scena Seconda.

Due Soldati, che si risvegliano.

Prim. Chi parla, chi và lì?
Ohimè, ancor non è dì?
Sorgono pur dall' Alba i primi rai
Non ho dormito in tutta notte mai.
Second. Camerata, che fai?
Par che parli sognando.
Sù, risvegliati tosto,
Guardiamo il nostro posto.
Prim. Sia maledetto Amor, Poppea, Nerone,
E Roma, e la militia,
Sodisfar io non posso alla pigritia
Un' hora, un giorno solo.
Second. La nostra Imperatrice
Stilla se stessa in pianti,
E Neron per Poppea la vilipende.
L'Armenia si ribella,
Et egli non ci pensa.
La Pannonia dà all' armi, ei se ne ride,
Così per quanto io veggio,
L'impero se ne va di male in peggio.
Prim. Di' pur che il Prence nostro rubba a tutti,
Per donar ad alcuni.
L'innocenza va afflitta,
E i scelerati stan sempre a man dritta.
Second. Sol del pedante Seneca si fida.
Prim. Di quel vecchion rapace?
Second. Di quel volpon sagace,
Prim. Di quel reo cortigiano,
Che fonda il suo guadagno
Su'l tradire il compagno.
Second. Di quell' empio architetto,
Che si fà casa sul sepolcro altrui.
Prim. Non ridire ad alcun quel, che diciamo.
Nel fidarti va scaltro,
Se gl' occhi non si fidan l' un dell' altro,

E però nel guardar van sempre insieme,
Impariamo dagl' occhi,
A non trattar da sciocchi.

Second. Ma già s' imbianca l' alba, e viene il dì;
Taciam, Nerone è quì.

Scena Terza.

POPPEA, NERONE,

Pop. Signor, deh non partire,
Sostien, che queste braccia
Ti circondino il collo,
Come le tue bellezze
Circondano il cor mio;
A pena spunta l' alba, e tu che sei
L'incarnato mio Sole,
La mia palpabil luce,
E l' amoroso dì della mia vita,
Vuoi sì repente far da me partita!
Deh non dir
Di partir,
Che di voce sì amara a un solo accento,
Ahi perir, ahi spirar quest' alma io sento.

Ner. Poppea, lascia, ch' io parta;
La nobiltà de' nascimenti tuoi
Non permette, che Roma
Sappia, che siamo uniti,
In fin che Ottavia non rimane esclusa
Col repudio da me: Vanne, ben mio;
In un sospir, che vien
Dal profondo del sen,
Includo un bacio, o cara et un' a Dio,
Ci rivedrem ben tosto, Idolo mio.

Pop. Signor, sempre mi vedi,
Anzi mai non mi vedi.
Perchè s'è ver, che nel tuo core io sia
Entro al tuo sen celata,
Non posso da' tuoi lumi esser mirata.
Deh non dir
Di partir,
Che di voce si amara a un solo accento,
Ahi perir, ahi spirar quest' alma io sento.

Ner. Adorati miei rai,
Deh restatevi homai.
Rimanti, o mia Poppea,
Cor, vezzo, luce mia.
Non temer, tu stai meco a tutte l' hore,
Splendor negl' occhi, e deità nel core.
Se ben io vò,
Pur teco io stò,
Il cor dalle tue stelle
Mai mai non si divelle;
Io non posso da te viver disgiunto
Se non si smembra l' unità del punto.

Pop. Tornerai?

Ner. Tornerò

Pop. Quando?

Ner. Ben tosto.

Pop. Me 'l prometti?

Ner. Te 'l giuro.

Pop. E me l' osserverai?

Ner. E s' à te non verrò, tu a me verrai.

Pop. A Dio Nerone, a Dio.

Ner. A Dio, Poppea ben mio.

Scena Quarta.

POPPEA, ARNALTA.

Pop. Speranza, tu mi vai
Il core accarezzando,
Il genio lusingando,
E di agitarmi non desisti mai,
E mi circondi in tanto
Di regio sì, ma imaginario manto,
No, no, non temo no di noia alcuna,

Per me guerreggia Amore, e la Fortuna.
S'a tue promesse io credo,
Già in capo hò le Corone,
E già 'l Divo Nerone
Consorte bramatissimo possedo,
Ma se ricerco il vero,
Regina io son col semplice pensiero.

Ar. Ahi figlia, voglia il Cielo,
Che questi abbracciamenti
Non siano un giorno i precipitij tuoi.
L'Imperatrice Ottavia ha penetrati
Di Nerone gli amori,
Ond' io pavento, e temo,
Ch'ogni giorno, ogni punto
Sia di tua vita il giorno, il punto estremo,
La prattica coi Regi è perigliosa,
L' amore, e l' odio non han forza in essi,
Sono gli affetti lor puri interessi.
Se Neron t' ama, è mera cortesia,
S' ei t' abbandona non ten' puoi dolere.
Per minor mal ti converrà tacere.
Il Grande spira honor con la presenza,
Lascia, mentre la casa empie di vento,
Riputatione, e fumo in pagamento.
Perdi l' honor, con dir: Neron mi gode.
Sono inutili i vitij ambitiosi,
Mi piaccion più i peccati fruttuosi.
Con lui tu non puoi mai trattar del pari,
E se le nozze hai per oggetto, e fine,
Mendicando tu vai le tue ruine.
Mira, mira, Poppea,
Dove il prato è più ameno, e dilettoso,
Stassi il serpente ascoso.
Dei casi le vicende son funeste.
La calma è profezia delle tempeste.

Pop. Io mi fido d' amore, e di fortuna.

Ar. Ben sei pazza, se credi,
Che ti possano far contenta, e salva
Un garzon cieco, et una donna calva.

Scena Quinta.

Ottavia, Nutrice.

Ot. Disprezzata Regina,
Del monarca Romano afflitta moglie,
Che fò, ove son, che penso?
O delle donne miserabil sesso:
Se la natura, e 'l Cielo
Libere ci produce,
Il matrimonio c' incatena serve.
Se concepimo l' huomo
Al nostro empio tiran formiam le membra,
Allattiamo il carnefice crudele,
Che ci scarna, e ci svena,
E siam forzate per indegna sorte
A' noi medesme partorir la morte.
Nerone, empio Nerone,
Marito, o Dio! marito
Bestemmiato pur sempre,
E maledetto dai cordogli miei,
Dove ohimè, dove sei?
In braccio di Poppea
Tu dimori felice, e godi, e in tanto
Il frequente cader de' pianti miei
Pur va quasi formando
Un diluvio di specchi, in cui tu miri
Dentro alle tue dilitie i miei martiri.
Destin, se stai là sù,
Giove ascoltami tu,
Se per punir Nerone
Fulmini tu non hai,
D' impotenza t' accuso,
D' ingiustitia t' incolpo,
Ahi, trapasso tropp'oltre, e me ne pento,
Supprimo, e sepelisco
In taciturne angoscie il mio tormento.

O Cielo, o Ciel deh l' ira tua s' estingua,
Non provi i tuoi rigori il fallo mio,
Errò la superficie, il fondo e pio,
Innocente fu il cor, pecco la lingua.

Nut. Ottavia, o tu dell' universe genti
Unica Imperatrice,
Di tua fida nutrice odi gl' accenti.
Se Neron perso ha l' ingegno
Di Poppea ne' godimenti,
Sciegli alcun, che di te degno
D'abbracciarti si contenti.
S'è l'ingiuria a Neron tanto diletta,
Habbi piacer tu ancor nel far vendetta.
E se pur aspro rimorso
Dell' honor t'arreca noia,
Fa riflesso al mio discorso,
Ch'ogni duol ti sarà gioia.
L'infamia sta gl'affronti in sopportarsi,
E consiste l'honor nel vendicarsi.
Han poi questo vantaggio
Delle Regine gl'amorosi errori,
Se li sà l'idiota, non li crede,
Se l'astuto li penetra, li tace,
E 'l peccato tacciuto, e non creduto
Sta segreto, e sicuro in ogni parte,
Com'un, che parli in mezzo un sordo, e un muto.

Ot. No, mia cara nutrice:
La donna apassionata, dal marito
Per adultere brame
Resta oltraggiata sì, ma non infame?
Per il contrario resta
Lo sposo inhonorato,
Se il letto marital li vien macchiato.

Nut. Figlia, e Signora mia, tu non intendi
Della vendetta il principale arcano.
L'offesa sopra il volto
D'una sola guanciata
Si vendica col ferro e con la morte.
Chi ti punge nel senso,
Pungilo nell' honore,
Se bene a dirti il vero,
Nè pur così sarai ben vendicata;
Nel senso vivo te punge Nerone,
E in lui sol pungerai l'opinione.

Ot. Così sozzi argomenti
Non intesi più mai da te, nutrice.
Se non ci fosse nè l'honor, nè Dio,
Sarei nume a me stessa, e i falli miei
Con la mia stessa man castigarei,
E però lunge dagli errori in tanto
Divido il cor tra l' innocenza, e'l pianto.

Scena Sesta.

SENECA, OTTAVIA, VALLETTO.

Sen. Ecco la sconsolata
Donna, assunta all' impero,
Per patir il servaggio: o Gloriosa
Del mondo Imperatrice,
Sovra i titoli eccelsi
Degl' insigni Avi tuoi cospicua, e grande,
La vanità del pianto
Degl' occhi Imperiali è ufficio indegno.
Ringratia la fortuna,
Che con i colpi suoi
Ti cresce gl' ornamenti.
La cote non percossa
Non può mandar faville;
Tu dal destin colpita
Produci a te medesma alti splendori
Di vigor, di fortezza,
Glorie maggiori assai, che la bellezza.
La vaghezza del volto, i lineamenti,
Che in apparenza illustre
Risplendon coloriti, e delicati,
Da pochi ladri dì ci son rubbati.
Ma la virtù costante
Usa a bravar le stelle, il fatto, e 'l caso,
Giamai non vede occaso.

Val. Madama, con tua pace
Io vo' sfogar la stizza, che mi move

Il filosofo astuto, il gabba Giove.
M' accende pure a sdegno
Questo miniator de, bei concetti.
Non posso stare al segno,
Mentr' egli incanta altrui con aurei detti,
Queste del suo cervel mere inventioni
Le vende per misteri, e son canzoni.
S' ei sternuta, o sbadiglia,
Presume d' insegnar cose morali,
E tanto l' assottiglia,
Che moverebbe il riso a' miei stivali.
Scaltra filosofia dov' ella regna,
Sempre al contrario fa di quel, ch' insegna.
Fonda sempre il pedante
Su l' ignoranza d' altri il suo guadagno,
E accorto argomentante
Non hà Giove per Dio, ma per compagno.
E le regole sue di modo intrica,
Ch' al fin nè anch' egli sà ciò, ch' ei si dica.

Ot. Tu mi vai promettendo
Balsamo dal veneno,
E glorie da tormenti;
Scusami; questi son, Seneca mio,
Detti di prospettiva,
Vanità specïose,
Studiati artifici
Inutili rimedi agl' infelici.
Neron tenta il ripudio
Della persona mia
Per isposar Poppea: si divertisca,
Se divertir sì può sì indegno esempio.
Tu per me prega il popolo, e 'l Senato,
Ch' io mi riduco a porger voti al tempio.

Val. Se tu non dài soccorso
Alla nostra Regina in fede mia,
Che vuo' accenderti il foco
E nella toga, e nella libreria.

Scena Settima.

Seneca.

Le porpore regali, e Imperatrici,
D' acute spine, e triboli conteste
Sotto forma di veste
Sono il martirio a Prencipi infelici;
Le Corone eminenti
Servono solo a indiademar tormenti.
Delle Regie grandezze
Si veggono le pompe, e gli splendori,
Ma stan sempre invisibili i dolori.

Scena Ottava.

Pallade, Seneca.

Pal. Seneca, io veggo in Ciel infausti rai,
Che minacciano te d' alte ruine,
S' hoggi verrà della tua vita il fine,
Pria da Mercurio avvisi certi havrai.

Sen. Venga la morte pur: costante, e forte,
Vincerò gli accidenti, e le paure,
Dopo il girar delle giornate oscure
È di giorno infinito alba la morte.

Scena Nona.

Nerone, Seneca.

Ner. Son risoluto in somma
O Seneca, o maestro,
Di rimovere Ottavia
Dal posto di consorte,
E di sposar Poppea.

Sen. Signor, nel fondo alla maggior dolcezza
Spesso giace nascosto il pentimento.
Consiglier scelerato è 'l sentimento,

Ch' odia le leggi, e la ragion disprezza.

Ner. La legge è, per chi serve, e se vogl' io,
Posso abolir l' antica, e indur le nove;
È partito l' Imperio, è il Ciel di Giove,
Ma del mondo terren lo scettro è mio.

Sen. Sregolato voler non è volere,
Ma (dirò con tua pace) egli è furore.

Ner. La ragione è misura rigorosa
Per chi ubbidisce, non per chi comanda.

Sen. Anzi l' irragionevole comando
Distrugge l' ubbidienza.

Ner. Lascia i discorsi, io voglio a modo mio.

Sen. Non irritare il popolo, e 'l Senato.

Ner. Del Senato e del popolo non curo.

Sen. Cura almeno te stesso, e la tua fama.

Ner. Trarrò la lingua, a chi vorrà biasmarmi.

Sen. Più muti che farai, più parleranno.

Ner. Ottavia è infrigidita, et infeconda.

Sen. Chi ragione non ha, cerca pretesti.

Ner. A chi può ciò, che vuol, ragion non manca.

Sen. Manca la sicurezza all' oprè ingiuste.

Ner. Sarà sempre più giusto il più potente.

Sen. Ma chi non sà regnar, sempre può meno.

Ner. La forza è legge in pace, e spada in guerra,
E bisogno non ha della ragione.

Sen. La forza accende gli odi, e turba il sangue,
La ragion regge l' huomini, e gli Dei.

Ner. Tu mi sforzi allo sdegno: al tuo dispetto,
E del popolo in onta, e del Senato,
E d' Ottavia, e del Cielo, e del l'abisso,
Siansi giuste, od ingiuste le mie voglie,
Hoggi, hoggi Poppea sarà mia moglie.

Sen. Siano innocenti i Regi,
O s' aggravino sol di colpe illustri;
S' innocenza si perde,
Perdasi sol per guadagnar i Regni,
Chè il peccato commesso
Per aggrandir l' Impero
Si assolve da se stesso;
Ma che una femminella habbia possanza
Di condurti agli errori,
Non è colpa di Rege, e Semideo.
È un misfatto plebeo.

Ner. Levamiti dinanzi,
Maestro impertinente,
Filosofo insolente.

Sen. Il partito peggior sempre sovrasta,
Quando la forza alla ragion contrasta.

Scena Decima.

Poppea, Nerone, Ottone in disparte.

Pop. Come dolci, Signor, come soavi
Riuscirono a te la notte andata
Di questa bocca i bàci?

Ner. Più cari e più mordaci.

Pop. Di questo seno i pomi?

Ner. Mertan le mamme tue più dolci nomi.

Pop. Di queste braccia mie gli stretti amplessi?

Ner. Idolo mio, deh in seno ancor t' havessi.

Pop. Dimmi, Signor, e come
T'arrivarono al core
Tante mie tenerezze innamorate?

Ner. O gioconde, o lascive, o delicate.

Pop. Tanti sospiri miei?

Ner. Consolarli, o diletta, ogn' hor vorrei.

Pop. I fervori dell' anima infiammata,
Trashumanata in estasi amorosa?

Ner. O graditi, mia luce, o dilettosi.

Pop. Languida ancora io sono,
E 'l mio spirito morto
Dentro alle tue dolcezze,
Resuscitato per morire ancora
Il mio caro Neron stringe, et adora.

Ner. Poppea, respiro appena;
Miro le labbra tue,
E mirando ricupero con gl' occhi
Quello spirto infiammato,
Che nel baciarti, o cara, in te difusi.
Non è, non è più in Cielo il mio destino,
Ma stà de' labbri tuoi nel bel rubino.

Pop. Signor, le tue parole son sì dolci,
Ch' io nell' anima mia
Le ridico a me stessa,
E l' interno ridirle
Necessita al deliquio il core amante.
Come parole l' odo,
Come baci io le godo;
Son de' tuoi cari detti
I sensi sì soavi, e sì vivaci,
Che, non contenti di blandir l' udito,
Mi passano à stampar su 'l cor i baci.

Ner. Quell' eccelso Diadema ond 'io sovrasto
Degl' huomini, e de' Regni alle Fortune,
Teco divider voglio,
E allhor sarò felice
Quando il titolo havrai d' Imperatrice;
Ma che dico, Poppea!
Troppo picciola è Roma a' merti tuoi,
Troppo angusta è l' Italia alle tue lodi,
E al tuo bel viso è basso paragone
L' esser detta Consorte di Nerone;
Et han questo svantaggio i tuoi begl' occhi,
Che, trascendendo i naturali esempi,
E per modestia non toccando i Cieli,
Non ricevon tributo d' altro honore,
Che di solo silentio, e di stupore.

Pop. A speranze sublimi il cor inalzo
Perchè tu lo comandi,
E la modestia mia riceve forza;
Ma troppo s' attraversa, et impedisce
Delle Regie promesse il fin sovrano,
Seneca il tuo Maestro,
Quello Stoico sagace,
Quel Filosofo astuto,
Che sempre tenta persuader altrui,
Che il tuo scettro dipenda sol da lui.

Ner. Quel decrepito pazzo ha tanto ardire.
Olà, vada un di voi
A Seneca volando, e imponga a lui,
Che in questo giorno ei mora,
Vuo' che da me l' arbitrio mio dipenda,
Non da concetti, e da sofismi altrui;
Rinegherei per poco
Le potenze dell' alma, s' io credessi,
Che servilmente indegne
Si movessero mai col moto d' altre.
Poppea sta di buon core,
Hoggi vedrai ciò, che sa far, Amore.

Pop. Se mi conduci, Amor,
A Regia Maestà,
Al tuo tempio il mio cor
Voto si appenderà,
Spirami tutto in sen
Fonte d'ogni mio ben,
Al Trono inalza me,
Amor, ogni mia speme io pongo in te.
Le meraviglie, Amor,
Son opre di tua man,
Trascende gli stupor

Il tuo poter sovran.
Consola i miei sospir,
Adempi i miei desir,
Al Trono, etc.

Scena undecima.

Ottone, Poppea, Arnalta in disparte.

Ot. Ad altri tocca in sorte
Bere il licor, e a me guardar il vaso,
Aperte stan le porte
A Neron, ed Otton fuori è rimaso,
Siede egli a mensa a satolear sue brame,
In amaro digiun mor' io di fame.

Pop. Chi nasce sfortunato
Di se stesso si dolga, e non d' altrui;
Del tuo penoso stato
Aspra cagion, Otton, non son, ne fui,
Il destin getta i dadi, e i punti attende,
L' evento o buono, o reo da lui dipende.

Ot. La messe sospirata
Dalle speranze mie, da, miei desiri,
In altra mano è andata,
E non consente Amor, ch' io più v' aspiri,
Neron felice i dolci pomi tocca,
E solo il pianto à me bagna la bocca.

Pop. A te le calve tempie,
Ad altri il crine la Fortuna diede,
S' altri i desiri adempie
Hebbe di te più fortunato piede,
Sì che te stesso, e tua Fortuna incolpa,
La disventura tua non è mia colpa.

Ot. Sperai, che quel macigno,
Bella Poppea, che ti circonda il core,
Fosse d' Amor benigno
Intenerito a prò del mio dolore,
Hor del tuo bianco sen la selce dura
Di mie morte speranze è sepoltura.

Pop. Deh non più rinfacciarmi,
Porta, deh porta il mantellino in pace,
Cessa di più tentarmi,
Al cenno Imperial Poppea soggiace;
Ammorza il foco homai, tempra li sdegni,
Io lascio te per arrivare ai Regni.

Ot. E così l' ambitione
Sovra ogni vitio tien la Monarchia?

Pop. Così la mia ragione
Incolpa i tuoi capricci di pazzia.

Ot. È questo del mio Amor il guiderdone?

Pop. Modestia, olà, non più, son di Nerone.

Ot. Ahi, chi ripon sua fede in un bel volto,
Predestina se stesso a reo tormento,
Fabrica in aria, e sopra il vacuo fonda,
Tenta palpare il vento,
Ed immobili afferma il fumo, e l' onda.

Arn. Infelice ragazzo!
Mi move a compassione il miserello;
Poppea non ha cervello
A non gl' haver pietà,
Quand 'ero in altra età
Non volevo gl' amanti
In lacrime distrutti,
Per compassion gli contentavo tutti.

Scena duodecima.

Ottone.

Otton, torna in te stesso,
Il più imperfetto sesso
Non ha per sua natura
Altro di humano in sè, che la figura.

Costei pensa al comando, e se ci arriva
La mia vita è perduta, ella temendo,
Che risappia Nerone
I miei passati amori,
Ordirà insidie all' innocenza mia,
Indurrà con la forza un, che m' accusi
Di lesa maestà, di fellonia.
La calunnia da, grandi favorita
Distrugge agl' innocenti honor, e vita.
Vo' prevenir costei
Col ferro, o col veleno,
Non mi vuo' più nutrire il serpe in seno.
A questo, a questo fine
Dunque arrivar dovea
L' amor tuo, perfidissima Poppea!

Scena decimaterza.

Drusilla, Ottone.

Drus. Pur sempre con Poppea,
O con la lingua, o col pensier discorri.
Ot. Discacciato dal cor viene alla lingua,
E dalla lingua è consignato a venti
Il nome di colei,
Ch' infedele tradì gl' affetti miei.
Drus. Il tribunal d'Amore
Talhor giustitia fà:
Di me non hai pietà,
Altri si ride Otton del tuo dolore.
Ot. A te di quanto son,
Bellissima Donzella
Hor fò libero don;
Ad altri mi ritolgo,
E tutto tuo sarò, Drusilla mia;
Perdona, o Dio, perdona
Il passato scortese mio costume.
Benchè dell' error mio non mi riprenda,
Confesso i falli andati,
Eccoti l' alma mia pronta all'emenda.
Insin ch' io viverò,
T' amerà sempre, o bella,
Quest' alma, che ti fu cruda, e rubella;
Già, già pentita dell' error antico
Mi ti consacra hom ai servo, et amico.
Drus. Già l' oblio sepellì
Gl' andati dispiacer,
È ver, Ottone, è ver,
Che a questo fido cor il tuo s' unì?
Ot. Drusilla, è ver sì, sì.
Drus. Temo, che tu mi dica la bugia.
Ot. Teco non può mentir la fede mia.
Drus. M' ami adunque.
Ot. Ti bramo.
Drus. E come in un momento?
Ot. Amor è foco, e subito s' accende.
Drus. Sì subite dolcezze
Hora gode il mio cor, mà non le intende,
M' ami adunque.
Ot. Ti bramo.
Drus. Ti dican l' amor mio le tue bellezze.
Per te nel cor ho nova forma impressa,
I miracoli tuoi credi à te stessa.
Lieta m'en vado (Otton, resta felice)
Hor hora a visitar l'Imperatrice.
Ot. Le tempeste del cor tutte tranquilla:
D' altri Otton non sarà, che di Drusilla;
E pure al mio dispetto iniquo Amore,
Drusilla ho in bocca, et ho Poppea nel core.

Il Fine dell' Atto Primo.

ATTO SECONDO.

Scena Prima.

Seneca, Mercurio dal Ciel in terra.

Sen. Solitudine amata,
Eremo della mente,
Romitaggio a' pensieri,
Delitie all' intelletto,

Che discorre, e contempla
L' imagini celesti
Sotto le forme ignobili, e terrene,
A te l'anima mia lieta sen viene.
E lunge dalla corte,
Che insolente, e superba
Fa della mia patienza anotomia:
Quì tra le frondi, e l' herbe
M' affido in grembo della pace mia.

Mer. Vero amico del Cielo
Apunto in questa solitaria chiostra
Visitar ti volevo.

Sen. E quando, e quando mai
Le visite divine io meritai?

Mer. La sovrana virtù, di cui sei pieno,
Deifica i mortali,
E perciò son da te ben meritate
Le celesti ambasciate.
Pallade a te mi manda,
E ti annuntia vicina l' ultim' hora
Di questa frale vita,
E 'l passaggio all' eterna, et infinita.

Sen. O me felice, dunque
Ho vivuto sin' hora
Degl' huomini la vita,
Vivrò dopo la morte
La vita degli Dei,
Nume cortese, hoggi il morir m'accenni?
Hor confermo i miei scritti,
Autentico i miei studi;
L' uscir di vita è una beata sorte,
Se da bocca divina,
Per rendermi immortal, esce la morte.

Mer. Lieto dunque t' accingi
Al celeste viaggio,
Al felice passaggio,
T' insegnerò la strada,
Che ne conduce allo Stellato Polo,
Seneca, hor colà sù drizzo il mio volo.

Scena Seconda.

Liberto Capitano della guardia de' Pretoriani, Seneca.

Lib. Il comando tiranno
Esclude ogni ragione,
E tratta solo o vïolenza, o morte.
Io devo riferirlo, e nondimeno
Relatore innocente
Mi par esser partecipe del male,
Che a riferire io vado.
Seneca, assai m'incresce di trovarti,
Mentre pur ti ricerco.
Deh non mi riguardar con occhio torvo
Se a te sarò d' infausto annuncio il corvo.

Sen. Amico, è già gran tempo,
Ch'io porto il seno armato
Contro i colpi del Fato,
La notitia del secolo, in cui vivo,
Forastiera non giunge alla mia mente;
Se mi arrecchi la morte,
Non mi chieder perdono:
Rido, mentre mi porti un sì bel dono.

Lib. Nerone a me comanda.

Sen. Non più! T' ho inteso, et obedisco hor hora.

Lib. E come intendi prima, ch' io m' esprima?

Sen. La forma del tuo dire, e la persona,
Che a me ti manda son due contrassegni
Minacciosi, e crudeli:
Del mio fatal destino
Già già son indovino;
Nerone a me t' invia
A imponermi la morte,
Et io sol tanto tempo
Frappongo ad ubidirlo,
Quanto basti a formar ringratiamenti
Alla sua cortesia, che mentre vede
Dimenticato il Ciel de' casi miei,
Gli faccia sovvenir, ch' io vivo ancora
Per liberare l' aria, e la Natura
Dal pagar l'ingiustissima angaria
De' fiati, e i giorni alla vecchiaia mia.

Ma di mia vita il fine
Non satierà Nerone;
L' alimento d' un vitio all' altro è fame;
Il varco ad un eccesso a mille è strada;
Et è là sù prefisso,
Che cento abissi chiami un sol abisso.

Lib. Signor, indovinasti;
Mori, e mori felice,
Chè, come vanno i giorni
All' impronto del Sole
A marcarsi di luce,
Così alle tue scritture
Verran per prender luce i scritti altrui.
I nostri Imperatori
Diventan dopo morte eterni numi,
E trionfante Roma,
Quando un Prencipe perde, acquista un Dio.
Ma tu morendo, o Seneca felice,
Havrai la Deitade.
Non l'havrà mai Nerone,
Chè son s' ammette in Ciel Nume fellone.

Sen. Vanne, vattene homai,
E se parli a Nerone avanti sera,
Ch' io son morto, e sepolto gli dirai.

Scena Terza.

Seneca, et i suoi Famigliari.

Sen. Amici, è giunta l' hora
Di pratticare in fatti
Quella virtù, che tanto celebrai.
Breve angoscia è la morte;
Un sospir peregrino esce dal core,
Ov' è stato molt' anni,
Quasi in hospitio, come forastiero,
E se ne vola all' Olimpo
Delle felicità soggiorno vero.

Fam. Non morir Seneca, no.

Uno. Questa vita è dolce troppo,
Questo Ciel troppo sereno,
Ogni amaro, ogni veneno
Finalmente è lieve intoppo;
Io per me morir non vuo'.

Fam. Non morir, Seneca, no.

Uno. Se mi corco al sonno lieve
Mi risveglio in sul mattino,
Ma un avel di marmo fino
Mai non dà quel che riceve.
Io per me morir non vuo'.

Fam. Non morir Seneca, no.

Sen. Supprimete i singulti,
Rimandate quei pianti
Dai canali degl' occhi
Alle fonti dell' anime, o miei cari.
Vada quell' acqua homai
A lavarvi dai cori
Dell' incostanza vil le macchie indegne.
Altr' essequie ricerca,
Che un gemito dolente
Seneca moriente.
Itene tutti a prepararmi il bagno,
Che se la vita corre
Come il rivo fluente,
In un tepido rivo
Questo sangue innocente io vuo' che vada
A imporporarmi del morir la strada.

Scena Quarta.

La Virtù con un Choro di Virtù, Seneca.

Ch. Lieto, e ridente
Al fin t' affretta,
Chè il Ciel t' aspetta.

Sen. Breve coltello,
Ferro minuto
Sarà la chiave,
Che m' aprirà
Le vene in terra,
E in Ciel le porte dell' eternità.

Ch. Lieto, e ridente, etc.

Sen. A Dio grandezze,
Pompe di vetro,
Glorie di polve,
Larve d' error,

Che in un momento
Affascinate, assassinate il cor.
Ch. Lieto, e ridente, etc.
Sen. Già già dispiego il volo
Da questa mia decrepità mortale,
E verso il choro vostro,
Adorate virtudi, inalzo l' ale.

Scena Quinta.

VALLETTO, DAMIGELLA.

Val. Sento un certo non so che,
Che mi pizzica, e diletta;
Dimmi tu, che cosa egli è,
Damigella amorosetta.
Se sto teco, il cor mi batte,
Se tu parti, io sto melenso,
Al tuo sen di, vino latte,
Sempre aspiro, e sempre penso.
Ti direi, ti farei,
Ma non so quel che vorrei.
Dam. Astutello, garzoncello,
Bamboleggia Amor in te,
Se divieni amante, affè,
Perderai tosto il cervello.
Tresca Amor per solazzo coi bambini,
Ma siete Amor, e tu, due malandrini.
Val. Dunque amor così comincia?
È una cosa molto dolce?
Io darei, per godere il tuo diletto,
I cireggi, le pera, et il confetto.
Ma se amaro divenisse
Questo mel, che sì mi piace,
Lo raddolciresti tu,
Dimmelo, luce mia, dimmelo di'?
Dam. L' addolcirei, sì, sì.
Val. Ma come poi faresti?
Dam. Che dunque non lo sai?
Val. Nol so, cara, nol so.
Dimmi, come si fà.
Fa' ch' io lo sappia espresso,
Perchè se la superbia si ponesse
Su 'l grave del sussiego,
Io sappia raddolcirmi da me stesso.
Mi par che per adesso,
Se mi dirai, che m' ami,
Io mi contenterò,
Dimmelo dunque, ò cara,
E se vivo mi vuoi, non dir di no.
Dam. T' amo, caro Valletto,
E nel mezzo del cor sempre t' havrò.
Val. Non vorrei, speme mia, starti nel core,
Vorrei starti più in sù.
Non so, se sia mia voglia o saggia, o sciocca,
Io vorrei, che 'l mio cor facesse nido
Nelle fossette belle, e delicate,
Che stan poco discoste alla tua bocca.
Dam. Se ti mordessi poi?
Ti bagneresti in pianti tutto un dì.
Val. Mordimi quanto sai,
Mai non mi lagnarò,
Morditure sì dolci
Vorrei sempre goderle,
Purchè bacciato io sia da' tuoi rubini
Mi mordan pur le perle.

Scena Sesta.

NERONE, LUCANO, PETRONIO, TIGELLINO.

Ner. Hor che Seneca è morto,
Cantiam, cantiam, Lucano,
Amorose canzoni
In lode d' un bel viso,
Che di sua mano Amor nel cor m' ha inciso.
Lu. Cantiam, Signor, cantiamo
Di quel viso ridente,
Che spira glorie, et influisce amori;
Di quel viso beato
In cui l' Idea miglior se stessa pose,
E seppe su le nevi
Con nova maraviglia
Animar, incarnar la granatiglia

Ner. Cantiam di quella bocca,
A cui l' India, e l' Arabia
Le perle consacrò, donò gli odori.
Bocca, ahi destin, che se ragiona, o ride,
Con invisibil arme punge, e al-l'alma
Dona felicità, mentre l' uccide.
Bocca, che se mi porge
Lasciveggiando il tenero rubino
M' inebria il cor di nettare Divino.

Pet. Tu vai, Signor, tu vai
Nell' estasi d' amor deliciando,
E ti piovon dagl' occhi
Stille di tenerezza,
Lagrime di dolcezza.

Ner. Idolo mio, Poppea,
Celebrarti io vorrei,
Ma son minute fiaccole, e cadenti
Dirimpetto al tuo Sole i detti miei.

Tig. O Beata Poppea,
Signor, nelle tue lodi!

Pet. O beato Nerone
In grembo di Poppea!

Tig. Di Neron,

Pet. Di Poppea cantiamo i vanti.

Lu. Apra le cattaratte il Ciel d'Amore.

Pet. Tig. E diluvi, et inondi a tutte l' hore

Tutti. Felicità sovra gl' amati amanti.

Ner. Son rubini amorosi,
Tuoi labri pretiosi,
Il mio core costante
È di saldo diamante,
Così le tue bellezze, et il mio core
Di care gemme ha fabbricato Amore.
Son rose senza spine
Le tue guancie divine,
Gigli, e ligustri eccede
Il candor di mia fede,
Così tra il tuo bel viso, et il mio core
La primavera sua divide Amore.

Scena Settima.

Nerone, Poppea.

Ner. O come, o come a tempo,
Bella adorata mia, mi sopra-giungi!
Io stavo contemplando
Col pensier il tuo volto,
Hor con occhi idolatri io lo vagheggio;
Occhi cari, occhi dolci,
Al cui negro amoroso
Cede la luce del più chiaro dì,
Da voi lo strale uscì,
Che mi piagò soavemente il core,
Per voi vive Nerone, e per voi more.

Pop. Et io non trovo giorno,
Dove tù non risplendi,
E non vuole il cor mio,
Ch' alcun' aria da me sia respirata,
Se non è dal tuo viso illuminata.
Viso, che circondato
Di maestà amorosa,
Passando per quest' occhi al cor m' entrò,
Ond 'io per sempre havrò
Del tuo divin sembiante, o mio Signore,
Un ritratto negl' occhi, et un nel core.

Ner. Deh, perchè non son io
Sottile, e respirabile elemento,
Per entrar, mia diletta,
In quella bocca amata,
Che passerei per uscio di rubino
À baciar di nascosto un cor di-vino!

Pop. Deh, perchè non son io
L' ombra del tuo bel corpo, o mio Signore,
Per assisterti sempre
In compagnia d' Amore!
Deh, faccia il Ciel, per consolar mio duolo,
Di te, di me, Signor, un corpo solo.

Ner. Pop. Partiam, partiamo,
Ben tosto si unirà.

Nè più si scioglierà la destra, e 'l core;
Tu di là,
Io di quà.

Ahi! che di pianto hormai le luci ho piene.
Ma ben presto verran l' hore serene.

Scena Ottava.

Ottone solo.

I miei subiti sdegni
La politica mia già poco d' hora
M' indussero a pensare
D' uccidere Poppea?
O mente maledetta,
Perchè se' tu immortale, ond 'io non posso
Svenarti, e castigarti?
Pensai, parlai d' ucciderti, ben mio?
Il mio genio perverso,
Rinegati gli affetti,
Che un tempo mi donasti,
Piegò, cadè, proruppe
In un pensier sì detestando, e reo?
Cambiatemi quest' anima deforme,
Datemi un altro spirto meno impuro
Per pietà vostra, o Dei!
Rifiuto un intelletto,
Che discorre impietadi,
Che pensò sanguinario, et infernale
Di offender il mio bene, e di svenarlo.
Isvieni, tramortisci,
Scelerata memoria, in raccordarlo.
Sprezzami, quanto sai,
Odiami, quanto vuoi,
Voglio esser Clizia al Sol de' lumi tuoi.
Amarò senza speme
Al dispetto del Fato,
Fia mia delitia, amarti disperato.
Blandirò i miei tormenti,
Nati dal tuo bel viso,
Sarò dannato sì, ma in Paradiso.

Scena Nona.

Ottavia, Ottone.

Ot. Tu, che dagli Avi miei
Havesti le grandezze,
Se memoria conservi
De' benefici havuti, hor dammi aita.

Otto. Maestade, che prega
E destin, che necessita; son pronto
A servirti, o Regina,
Quando anco bisognasse
Sacrificare a te la mia ruina.

Ot. Voglio, che la tua spada
Scriva gl' oblighi miei
Alla tua cortesia
Col sangue di Poppea; vuo' che l' uccida.

Otto. Che uccida chi?

Ot. Poppea.

Otto. Poppea?

Ot. Poppea: perchè dunque ricusi
Quel, che già promettesti!

Otto. Io ciò promisi?
Urbanità di complimento humile,
Modestia di parole costumate,
A che pena mortal mi condannate!

Ot. Che discorri fra te?

Otto. Discorro il modo
Più cauto, e più sicuro
D' una impresa sì grande. O Cielo, o Dei,
In questo punto horrendo
Ritoglietevi i giorni, e i spirti miei.

Ot. Che mormori?

Otto. Io voto alla Fortuna,
Che mi doni attitudine a servirti.

Ot. E, perch' è l' opra tua
Quanto più presta sia, tanto più cara,
Precipita gl' indugi.

Otto. Sì tosto ho da morir?

Ot. Ma che frequenti

Soliloqui son questi? ti protesta
L' Imperial mio sdegno,
Che, se non vai veloce al maggior segno,
Pagherai la pigritia con la testa.

Otto. Se Neron lo saprà?

Ot. Cangia vestiti.
Habito muliebre ti ricopra,
E con frode opportuna
Sagace essecutor, t' accingi all'-opra.

Otto. Dammi tempo, ond 'io possa
Inferocire i sentimenti miei,
Dishumanar il core,
Imbarbarir ha mano;
Assuefar non posso in un momento
Il genio innamorato
Nell' arti di carnefice spietato.

Ot. Se tu non m' ubbidisci,
T' accusarò a Nerone,
Ch' habbi voluto usarmi
Violenze inhoneste,
E farò sì, che ti si stanchi intorno
Il tormento, e la morte in questo giorno.

Otto. Ad ubbidirti, Imperatrice, io vado.

Ot. Vattene pure; la vendetta è un cibo,
Che col sangue inimico si condisce.
Della spenta Poppea su 'l monumento
Quasi a felice mensa
Prenderò così nobile alimento.

Scena Decima.

Drusilla, Valletto, Nutrice.

Dru. Felice cor mio,
Festeggiami in seno,
Doppo i nembi, e gl' horror godrò il sereno.
Hoggi spero, che Ottone
Mi ricónfermi il suo promesso amore.
Festeggiami nel sen, lieto mio core.

Val. Nutrice, quanto pagaresti un giorno
D' allegra gioventù, com' ha Drusilla?

Nu. Tutto l'oro del mondo io pagarei.
L' invidia del ben d' altri,
L' odio di se medesma,
La fiacchezza dell' alma,
L' infirmità del senso
Sono quattro ingredienti,
Anzi i quattro elementi
Di questa miserabile vecchiezza,
Che canuta, e tremante
Dell' ossa proprie è un cimiterio andante.

Dru. Non ti lagnar così, sei fresca ancora;
Non è il sol tramontato,
Se ben passata è la vermiglia Aurora.

Nu. Il giorno femminil
Trova la sera sua nel mezzo dì.
Dal mezzo giorno in là
Sfiorisce la beltà;
Col tempo si fa dolce
Il frutto acerbo, e duro,
Ma in hore guasto vien quel, ch' è maturo.
Credetel pure a me,
O giovanette fresche in su 'l mattin;
Bel sembiante gentil
Passar non lasci April;
Utile è Luglio, e Ottobre,
Ma il frutto si raccoglie
Tra secche paglie, e inaridite foglie.

Val. Andiam a Ottavia homai
Signora Nonna mia,
Venerabile antica,
Del buon Caronte idolatrata amica.

Nu. Ti darò una guanciata,
Bugiardello insolente,
Che sì, che sì.

Val. Andiam, che in te è passata
La mezza notte, non che il mezzo dì.

Scena Undecima.

Ottone, Drusilla.

Ot. Io non so dov' io vada;
Il palpitar del core,
Et il moto del piè non van d'accordo.
L' aria, che m' entra in sen, quand' io respiro,
Trova il cor mio sì afflitto, che pietosa
Ella si cangia in subitaneo pianto;
E così mentr' io peno,
L' aria per compassion mi piange in seno.

Dru. E dove, Signor mio?

Ot. Te sola io cerco.

Dru. Eccomi a' tuoi piaceri.

Ot. Drusilla, io vuo' fidarti
Un secreto gravissimo, prometti
E silentio, e soccorso?

Dru. Ciò che del sangue mio, non che dell' oro
Può giovarti e servirti,
È già tuo più che mio.
Palesami il secreto,
Che del silentio poi
Ti do l' anima in pegno, e la mia fede.

Ot. Non esser più gelosa
Di Poppea; senti, io devo
Hor hora per terribile comando
Immergerle nel sen questo mio brando.
Per ricoprir me stesso
In misfatto sì enorme
Io vorrei le tue vesti,
Se occultarmi potrò, vivremo poi
Uniti sempre in dilettosi amori:
Se morir converammi,
Nell' idioma d' un pietoso pianto
Dimmi esequie o Drusilla;
Se dovrò fuggitivo
Scampar l' ira mortal di chi comanda,
Soccorri a mie fortune.

Dru. E le vesti, e le vene
Ti darò volentieri;
Ma circonspetto va', cauto procedi.
Nel rimanente sappi,
Che le fortune, et le ricchezze mie
Ti saran tributarie in ogni loco.
E proverai Drusilla
Nobile amante, e tale,
Che mai l' antica età non n'ebbe eguale.
Andiam pur, ch' io mi spoglio.
E di mia mano travestirti io voglio.
Mà vuo da te saper più a dentro, e a fondo
Di così horrenda impresa la cagione.

Ot. Andiam, andiam homai,
Che con alto stupore il tutto udrai.

Scena Duodecima.

Poppea, Arnalta.

Pop. Hor che Seneca è morto,
Amor, ricorro a te,
Guida mie speme in porto,
Fammi sposa al mio Rè.

Ar. Pur sempre su le nozze
Canzoneggiando vai.

Pop. Ad altro, Arnalta mia, non penso mai.

Ar. Il più inquieto affetto
È la pazza ambitione;
Ma se arrivi agli Scettri, e alle Corone,
Non ti scordar di me,
Tienmi appresso di te,
Nè ti fidar giammai di cortigiani,
Perchè in due cose sole
Giove è reso impotente:
Ei non può far che in Cielo entri la morte,
Nè che la fede mai si trovi in Corte.

Pop. Non dubitar, che meco
Sarai sempre la stessa,
E non fia mai che sia
Altra che tu la secretaria mia.
Par, che 'l sonno m' alletti
A chiuder gl'occhi alla quiete in grembo.

Quì nel giardin, o Arnalta,
Fammi apprestar del riposare il modo,
Ch' alla fresc' aria addormentarmi io godo.

Ar. Udiste ancelle, o là!

Pop. Se mi trasporta il sonno
Oltre gli spatij usati,
A risvegliar mi vieni,
Nè conceder l' ingresso nel giardino
Fuor' ch'a Drusilla, o ad altre confidenti.

Ar. Adagiati, Poppea,
Quietati, anima mia.
Sarai ben custodita.
Amanti, vagheggiate
Il miracolo novo:
È luminoso il dì, sì come suole,
E pur vedete addormentato il Sole.
Oblivion soave
I dolci sentimenti
In te, figlia, addormenti.
Occhi ladri, occhi belli,
Aperti deh che fate,
Se chiusi anco rubbate?
Poppea, rimanti in pace;
Luci care, e gradite,
Dormite homai, dormite.

Scena Decimaterza.

Amor scende dal Cielo, mentre Poppea dorme.

Dorme l' incauta, dorme,
Ella non sa,
Ch' hor hor verrà
Il punto micidiale;
Così la humanità vive all' oscuro,
E quando ha chiusi gl' occhi,
Crede essersi del mal posta in sicuro.
O sciocchi, o frali
Sensi mortali,
Mentre cadete in sonnacchioso oblio
Su' l vostro sonno è vigilante Dio.
Siete rimasi
Gioco dei casi,
Oggetti al rischio, e del periglio prede,
Se Amor genio del mondo non provede.
Dormi, o Poppea,
Terrena Dea;
Ti salverà dall' armi altrui rubelle
Amor, che move il Sole, e l' altre stelle.
Già s' avvicina
La tua ruina;
Ma non ti nuocerà strano accidente,
Ch' Amor picciolo è sì, ma onnipotente.

Scena Decimaquarta.

Ottone travestito, Amore, Poppea, Arnalta.

Ot. Eccomi trasformato
Non di Ottone in Drusilla,
Ma d' huomo in serpe, al cui veneno, e rabbia
Non vide il mondo, e non vedrà simile.
Ma che veggio, infelice?
Tu dormi, anima mia? chiudesti gl' occhi
Per non aprirli più? care pupille,
Il sonno vi serrò,
Affinchè non vediate
Questi prodigi strani:
La vostra morte uscir dalle mie mani.
Ohimè, trema il pensiero, il moto langue,
E 'l cor fuor del suo sito
Ramingo per le viscere tremanti
Cerca un cupo recesso, per celarsi,
O involto in un singulto
Ei tenta di scampar fuor di me stesso,
Per non participar d' un tanto eccesso.
Adunque, adunque, ohimè!

Tu restarai da me così tradito
Bell' idolo addormito?
Passeran le tue luci
Dal dolce sonno, ch' è una finta imago,
Al vero originale della morte?
E le palpebre tue, che fan cortina
A due Stelle giacenti in grembo al sonno,
Saranno hor hora tenebrosi avelli
A' due Soli gemelli?
Ma che tardo? che bado?
Costei m' aborre, e sprezza, e ancor io l' amo?
Ho promesso ad Ottavia; se mi pento,
Accelero a' miei dì funesto il fine.
Esca di Corte chi vuol esser pio.
Colui che ad altro guarda,
Che all' interesse suo, merta esser cieco.
Il fatto resta occulto,
La macchiata coscienza
Si lava finalmente con l' oblio.
Poppea t' uccido, Amor, rispetti, a Dio.

Am. Forsennato, scelerato
Inimico del mio nume,
Tanto adunque si presume?
Fulminarti doverei,
Ma non merti di morire
Per la mano degli Dei.
Illeso va' da questi strali acuti,
Non tolgo al manigoldo i suoi tributi.

Pop. Drusilla, in questo modo
Con l' armi ignude in mano,
Mentre nel mio giardin dormo soletta?

Ar. Accorrete, accorrete,
O servi, o Damigelle,
In seguire Drusilla, dalli, dalli.
Tanto mostro a ferir non fia chi falli.

Scena Decimaquinta.

AMORE.

Ho difesa Poppea,
Vuo' farla in questo giorno Imperatrice.
Hor al Cielo men vado.
O bellissime Dame, o Cavalieri,
Vado, e fra poco d' hora a voi ritorno.
Se forse impatienti
Delle dimore mie
Voleste ritrovarmi,
Cercatemi per l' orme
Delle bellezze amate,
Nel cor de' Cavalieri,
Negl' occhi delle Dame,
Se voi ben guardarete,
Sempre con l' armi in man mi trovarete.

Fine dell' Atto Secondo.

ATTO TERZO.

Scena Prima.

DRUSILLA.

O felice Drusilla, o che sper 'io?
Corre adesso per me l' hora fatale,
Perirà, morirà la mia rivale,
E Ottone finalmente sarà mio.
Se le mie vesti
Havran servito
Per bén coprirlo,
Con vostra pace, o Dei
Adorar io vorrò gli arnesi miei.
O felice Drusilla, o che spe-r'io? etc.

Scena Seconda.

DRUSILLA, ARNALTA, LITTORI.

Ar. Ecco la scelerata,
Che pensando occultarsi,
Di vesti s' è mutata.

Lit. Fermati, morta sei.

Dru. E qual peccato mi conduce a morte?
Lit. Ancor t' infingi, sanguinaria indegna?
A Poppea dormiente
Machinasti la morte.
Dru. Ahi caro amico, ahi sorte,
Ahi mie vesti innocenti!
Di me doler mi devo, e non d' altrui,
Credula troppo, e troppo incauta fui.

Scena Terza.

ARNALTA, NERONE, DRUSILLA, LITTORI.

Ar. Signor, ecco la rea,
Che uccidere tentò
La matrona Poppea;
L' innocente dormia nel suo giardino,
Sopragiunse costei col ferro ignudo,
Se non si risvegliava in un momento
La tua devota ancella,
Sopra di lei cadeva il colpo crudo.
Ner. Onde tanto ardimento? e chi t' indusse
Rubella, al tradimento?
Dru. Innocente son io,
Lo sa la mia coscienza, e lo sa Dio.
Ner. Confessa homai, confessa, se t' indusse,
L' autoritade, o l' oro al gran misfatto.
Dru. Innocente son io,
Lo sa la mia coscienza, e lo sa Dio.
Ner. Tormenti, funi, e fochi
Cavino da costei
Il mandante, e i correi.
Dru. Misera me! Più tosto,
Che un atroce tormento
Mi faccia dir quel, che ridir non voglio,
Sopra me stessa toglio
La sentenza mortale, e il mancamento.
O voi, ch' al mondo vi chiamate amici,
Specchiatevi hora in me,
Questi del vero amico son gli uffici.
Ner. Che cinguetti, ribalda?
Ar. Che discorri, assassina?
Lit. Che parli, traditrice?
Dru. Mi contrastano in seno
Con fiera concorrenza
Amore, e l' innocenza.
Ner. Prima ch' aspri tormenti
Ti facciano sentir il mio disdegno
Hor persuadi all' ostinato ingegno
Di rivelar gl' orditi tradimenti.
Dru. Signor, io fui la rea,
Che uccidere tentò
L' innocente Poppea.
Quest' alma, e questa mano
Fur le complici sole;
A ciò m' indusse un odio occulto antico;
Non cercar più; la verità ti dico.
Ner. Conducete costei
Al manigoldo homai,
Fatte, ch' egli ritrovi
Con una morte a tempo
Qualche lunga, et asprissima agonia,
Che inhorridisca il fine a questa rea.
Dru. O mio verace amico,
Amami almen sepolta,
E su 'l sepolcro mio
Mandino gl' occhi tuoi sola una volta
Dalle fonti del core
Lagrime di pietà, se non d' amore;
Ch' io vado vera amica, e fida amante
Fra i manigoldi irati
A coprir col mio sangue i tuoi peccati.
Ner. Che si tarda, o ministri,
Provi, provi costei
Mille morti hoggimai, mille ruine.

Scena Quarta.

OTTONE, NERONE, DRUSILLA.

Ot. No, no, questa sentenza
Cada sopra di me, che ne son degno;
Siatemi testimonij, o Cieli, o Dei!
Innocente è costei.
Io con le vesti di Drusilla andai,
Per ordine d' Ottavia Imperatrice
Ad attentar la morte di Poppea.
Giove, Nemesi, Astrea,
Fulminate il mio capo,
Che per giusta vendetta
Il patibolo horrendo a me s'aspetta.
Dammi, Signor, con la tua man la morte;
E se non vuoi, che la tua mano adorni
Di decoro il mio fine,
Mentre della tua gratia io resto privo,
All' infelicità lasciami vivo.
Se tu vuoi tormentarmi
La mia coscienza ti darà i flagelli;
Se a Leoni, et agl' Orsi espormi vuoi,
Dammi in preda al pensier delle mie colpe,
Ch 'ei mi divorerà l' ossa e le polpe.

Ner. Vivi, ma va ne' più remoti lidi
Di titoli spogliato, e di fortune,
E serva a te mendico, e derelitto
Di flagello, e spelunca il tuo delitto.
E tu ch' ardisti, o nobile matrona,
Per ricoprir costui
D' apportar salutifere bugie,
Vivi alla fama della mia clemenza,
Vivi alle glorie della tua fortezza,
E sia del sesso tuo nel secol nostro
La tua costanza un adorabil mostro.

Dru. In esilio con lui,
Deh, Signor mio, consenti,
Ch' io tragga i dì ridenti.

Ner. Vanne, come ti piace.

Ot. Signor, non son punito, anzi beato:
La virtù di costei
Sarà ricchezza, e gloria a' giorni miei.

Dru. Ch' io viva, e mora teco: altro non voglio.
Dono alla mia fortuna
Tutto ciò, che mi diede,
Purchè tu riconosca
In cor di donna una costante fede.

Ner. Delibero, e risolvo
Il ripudio d' Ottavia,
E con perpetuo esiglio
Da Roma io la proscrivo.
Sia pur condotta al più vicino lido.
Le s' appresti in momenti
Qualche spalmato legno,
E sia commessa al bersagliar dei venti.
Convengo giustamente risentirmi.
Volate ad ubbidirmi.

Scena Quinta.

POPPEA, NERONE.

Pop. Signor, hoggi rinasco,
E questa nova vita
Spender voglio in sospiri,
Che ti faccian sicuro
Che rinata per te languisco, e moro,
E morendo, e vivendo ogn' hor t' adoro.

Ner. Non fu, non fu Drusilla,
Ch' ucciderti tentò.

Pop. Chi fu, chi fu il fellone?

Ner. Il nostro amico Ottone.

Pop. Egli da sè?

Ner. D' Ottavia fu il pensiero.

Pop. Hor hai giusta cagione
Di passare al ripudio.
Ner. Hoggi, come promisi,
Mia sposa tu sarai.
Pop. Sì caro dì veder non spero mai.
Ner. Per il nome di Giove, e per il mio,
Te l' affermo, e tel giuro,
Hoggi sarai mia sposa,
In parola regal te n' assicuro.
Pop. Idolo del mio cor, giunta è pur l' hora,
Ch' io del mio ben godrò,
Ne più s' interporrà noia, o dimora.
Cor nel seno io non ho:
Me 'l rubbasti, sì, sì,
Dal sen me lo rapì,
De' tuoi begl' occhi il lucido sereno,
Per te, mio ben, non ho più core in seno.
Ner. Stringerò tra le braccia innamorate,
Chi mi trafisse, ohimè!
Non interrotte havrò l' hore beate.
Se son perduto in te,
In te mi cercarò,
In te mi trovarò,
E tornarò a riperdermi, cor mio,
Che sempre in te perduto esser vogl' io.

Scena Sesta.

Ottavia sola.

A Dio Roma, a Dio Patria, amici a Dio,
Innocente da voi partir convengo.
Io vado a distillarmi in pianti amari,
Navigo disperata i sordi mari.
L' aria che d' hora in hora
Riceverà i miei fiati,
Li porterà per nome del cor mio
A veder, a baciar le patrie mura,
Et io starò solinga,
Alternando le mosse ai pianti, ai passi
Insegnando pietade ai tronchi, e ai sassi
Ahi, sacrilego duolo,
Tu m' interdici il pianto,
Mentre lascio la patria,
Nè stillar una lagrima poss' io;
Mentre dico ai parenti, e a Roma a Dio.

Scena Settima.

Arnalta sola.

Hoggi sarà Poppea
Di Roma Imperatrice.
Io, che son sua nutrice,
Ascenderò delle grandezze i gradi:
No no col volgo io non m' abbasso più;
Chi mi diede del tu,
Hor con nova armonia
Gorgheggierammi il Vostra Signoria.
Chi m' incontra per strada
Mi dice fresca donna, e bella ancora,
Et io pur so, che sembro
Delle Sibille il legendario antico,
Ma ogn' un così m' adula,
Credendo guadagnarmi,
Per interceder gratie da Poppea.
Et io fingendo non capir le frodi,
In coppa di bugia bevo le lodi.
Io nacqui serva, e morirò matrona.
Mal volentier morrò;
Se rinascessi un dì,
Vorrei nascer matrona, e morir serva.
Chi lascia le grandezze,
Piangendo a morte va,
Ma chi servendo sta,
Con più felice sorte,
Come fin degli stenti ama la morte.

Scena Ottava.

Nerone, Poppea, Consoli, Tribuni, Amor, Venere in Cielo, et Choro d' Amori.

Ner. Ascendi, o mia diletta,
Della sovrana altezza
All' apice sublime,
Circondata di glorie,
Ch' ambiscono servirti, come ancelle.
Acclamata dal mondo, e dalle stelle,
Siano del tuo trionfo
Tra i più cari trofei,
Adorata Poppea, gli affetti miei.

Pop. La mia mente confusa
Al non usato lume
Quasi perde il costume,
Signor, di ringraziarti.
Su queste eccelse cime,
Ove mi collocasti,
Per venerarti a pieno,
Io non ho cor, che basti.
Doveva la natura
Al soprapiù degli eccessivi affetti,
Un core a parte fabbricar ne' petti.

Ner. Per capirti negl' occhi
Il Sol s' impicciolì,
Per albergarti in seno
L' alba dal Ciel partì,
E per farti sovrana a donne, e a Dee,
Giove nel tuo bel volto
Stillò le stelle, e consumò l' Idee.

Pop. Da' licenza al mio spirto,
Ch' esca dall' amoroso labirinto
Di tante lodi, e tante.
E che s' humilij a te, come conviene,
Mio Re, mio sposo, mio Signor, mio bene.

Ner. Ecco vengono i Consoli, e i Tribuni,
Per riverirti, o cara:
Nel solo rimirarti,
Il popolo, e 'l Senato
Homai comincio a diventar beato.

Cons. Trib. A te, sovrana Augusta
Con il consenso universal di Roma
Indiademiam la chioma;
A te l' Asia, a te l' Africa s' atterra;
A te l' Europa, e 'l mar, che cinge, e serra
Questo Imperio felice,
Hora consacra, e dona
Questa del mondo Imperial Corona.

Am. Scendiam, scendiamo
Compagni alati.

Ch. Voliam, voliamo
A sposi amati.

Am. Al nostro volo
Risplendano assistenti i sommi Divi.

Ch. Dall' alto polo
Si veggian fiammeggiar raggi più vivi.

Am. Se i Consoli, e 'i Tribuni,
Poppea, t' han coronato
Sovra Provincie, e Regni,
Hor ti corona, Amor, donna felice,
Come sopra le belle, Imperatrice,
O madre, con tua pace,
In Ciel tu sei Poppea,
Questa è Venere in terra,
A cui per riverirla,
Ogni forma creata hoggi s' atterra.

Ven. O figlio, io mi compiaccio
Di quanto aggrada a te;
Diasi pur a Poppea
Il titolo di Dea.

Am. Hor cantiamo giocondi,
Festeggiamo ridenti in terra, e in Cielo,
Il gaudio sovrabbondi,
E in ogni clima, in ogni Regïone
Si senta rimbombar Poppea, Nerone.

Il Fine dell' Opera.

IV.

Revisionsbericht und kritischer Kommentar. — Partitur.

Monteverdis Oper »l'Incoronatione di Poppea« ist uns nur in einem, von Kopistenhand gefertigten, Manuskript der Marciana in Venedig erhalten (CCCCXXXIX). Auf dem Einbande steht: Nerone. Unter diesem Titel ist sie im Katalog der Bibliothek verzeichnet, mit 82 andern Opern, als von einem unbekannten Autor, ma probabilmente di Cavalli, Scarlatti e Leardini. Taddeo Wiel hat durch Vergleich mit den Libretti die Autorschaft der Mehrzahl dieser Opern, vor allen aber diejenige der unsrigen festgestellt (Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII, Venetia 1888).

Die Handschrift, zweifellos der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörig, stammt aus der Privat-Bibliothek der Contarini, welche im Jahre 1843 Eigentum der Marciana wurde. Sie ist, wie die Mehrzahl der andern Opernpartituren, 0,212 cm hoch und 0,291 cm lang, und in rotem Marocchinleder mit reicher Goldpressung, gebunden. Ihre Abfassung ist unbegreiflich flüchtig. Der Text ist vielfach korrumpiert, und an vielen Stellen nur durch den Vergleich mit dem geschriebenen, aus der Zeit der Aufführung stammenden Libretto (Racc. Rossi vol. 7), bez. der gedruckten Ausgabe von 1656 herstellbar. Auch zahlreiche Auslassungen mußten durch ihre Heranziehung ergänzt werden. Da aus der Partitur nicht ersichtlich ist, welche Noten als Melismen gemeint sind, so bleibt die so gewonnene Textunterlage zweifelhaft. Der Notenstand ist gleichfalls nicht immer korrekt. Wiederholt gerieten die Notenköpfe zwischen die Linie, wo sie unter sie gehören, so daß z. B. wo offenbar c gemeint ist, ein deutliches d steht. An anderen Stellen hat wieder dem Kopisten ein anderer Schlüssel vorgeschwebt, besonders in der Partie des Ottone, die im letzten Akt im Alt- sonst im Mezzosopranschlüssel notiert ist. Glücklicherweise konnten einige besonders zweifelhafte, und ganz korrumpierte Stellen durch Vergleich mit ihrer Wiederholung sichergestellt werden. Besondere Schwierigkeiten boten die Versetzungszeichen, weil der Kopist häufig die unter die Linie gehörige Diesis, als große Terz des Grundtones gemeint, vor die Baßnote setzte, und umgekehrt. Es war unmöglich, jeden solchen Schreibfehler zu erwähnen. Im folgenden sind alle, als solche kenntliche, unerwähnt ge-

blieben, und nur dort, wo wirklich Zweifel möglich, die Lesart der Partitur angemerkt worden. — Auch diesmal ging ich von dem Grundsatz aus, daß bei der Herausgabe älterer Musikwerke diejenige Form zu wählen ist, welche heutzutage bräuchlich. Deshalb sind die Vokalstimmen durchweg im Violin- bez. Baßschlüssel, der Baß-Continuo im Baß-, nur wenige Stellen, dem Original getreu, im Tenorschlüssel aufgezeichnet. Die Partie des Ottone halte ich, im Gegensatz zu Kretzschmar, einer weiblichen Altstimme zugedacht, und so ist sie in dieser Lage wiedergegeben. Die Taktstriche sind original, und nur an einigen wenigen Stellen der Übersichtlichkeit halber wurde eine punktierte Linie hinzugefügt. Im Gegensatz zur Niederschrift des mehrstimmigen Vokalsatzes, die noch wenige Decennien vorher, ja bis tief ins 17. Jahrhundert hinein keinen Taktstrich kannte, benutzt ihn der Sologesang durchweg. Auch Monteverdi teilt durch Taktstriche ab. Er bezeichnet das gradtaktige Zeitmaß, das Tempus imperfectum, durchweg mit C, für das Tempus imperfectum hat er vier Andeutungen: 1) ⌽ 3 = 3 Semibreven = 6 Minimae, 2) 3 = 3 Semibreven = 6 Minimae, zuweilen auch = 6 Semibreven, also gleichbedeutend mit ¢ 3, 3) ¢ 3 = 6 Semibreven = 12 Minimae, 4) $\frac{3}{2}$ = 3 Minimae (selten). Er steht also noch auf dem Boden der alten Schule, die das Zeitmaß der Brevis (𝅜) zugrunde legt, während seine jüngeren Zeitgenossen bereits in die moderne Takt-Einteilung übergegangen waren. In der Partitur sind die originalen Taktbestimmungen beibehalten, und durch über das System gesetzte Noten die Verkürzung angegeben worden.

Die Ligaturen, die wir bei älteren Meistern in so mannigfachen Formen finden, beschränkt Monteverdi auf eine einzige, und zwar auf zwei Breven im ¢ 3 Takt (= 3 Breven = 6 Semibreven) deren jede eine Semibrevis gilt. Die Schwänzung links nach oben, die sonst vielfach, z. B. bei Haßler, üblich ist, fehlt. Unsere Partitur macht die Ligatur durch den Bindebogen kenntlich.

Die geschwärzte Note erscheint gleichfalls nur in dieser Taktart, wenn eine Brevis folgt: ♦ 𝅜, und hat den Wert einer Semibrevis. Sie findet sich noch in den Opernpartituren des Provenzale.

Weiße Fusae erscheinen in allen dreiteiligen Taktarten.

Monteverdi wendet das *b rotundum* (♭) und *cancellatum* (♯), nicht das *b quadratum* (♮) an. Vielmehr dienen jene für die Aufhebung fictiler Töne in die diatonische Note. Unsere Partitur dagegen benutzt das b *quadratum*, im modernen Sinn als Aufhebungszeichen.

B rotundum dient, außer zur Bezeichnung der diatonischen clavis *b*, zur Aufhebung eines erhöhenden *b cancellatum*; in diesem Fall ist es durch das *b quadratum* ersetzt. Ferner bezeichnet es die Erniedrigung eines Tones, wie in unserer Notation. Wo das *b cancellatum* als Aufhebungszeichen des *b rotundum* steht, ist es durch das *b quadratum*

ersetzt, wo es als Erhöhungszeichen eines diatonischen Tones dient, wie in unserer Notenschrift, belassen.

Die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen gelten bei Monteverdi nur für die Note vor der sie stehen. Unsere Partitur bezieht sie, nach heutiger Weise, auf alle Töne gleicher Höhe des Taktes.

Wie die meisten Komponisten dieser Zeit führt Monteverdi den Gebrauch des *b rotundum* und *cancellatum* nicht streng durch. Die notwendigen Ergänzungen sind in Klammern gesetzt.

Die Generalbaßbezeichnung ist eine äußerst sparsame. Die Zahlen, wie 4, 3, 6, bedeuten das Intervall, das *b cancellatum* die große, das *b rotundum* die kleine Terz. Die wenigen Anweisungen habe ich originaliter beibehalten, dagegen für die zahlreichen in Klammern gesetzten Zusätze die moderne Notierung gewählt, also statt des die kleine Terz andeutenden *b rotundum*: 3♮, statt des *b cancellatum*: 3♯ gesetzt. An einigen Stellen sind die Mittelstimmen durch Noten in kleinen Typen angedeutet. Ich glaubte, da ich mich zur Beigabe eines Klavierauszuges nicht entschließen konnte, die Bezifferung möglichst so genau gestalten zu müssen, daß der harmonische Verlauf sofort klar wurde.

Diese Ausgabe hat einige Auslassungen zu verzeichnen. Stellen die weder dramatisch, noch musikalisch interessieren, durfte ich beseitigen. Es wurden gestrichen:

Akt I. Sc. 4. 87 Takte, Gesänge, Recitative der Poppea und Arnalta und ein Ritornell.

Sc. 5. Nach den Worten: *il mio tormento* 14 Takte Recitativ der Ottavia und der Nutrice. — Nach den Worten: *ti sarà gioia* bis zum Schluß, 17 Takte.

Sc. 6. Nach den Worten: *e son canzoni* 59 Takte Recitativ der Ottavia und des Valletto.

Sc. 9. Nach den Worten: *e la ragion disprezza* 39 Takte, Recitative des Nerone und Seneca. — Nach den Worten: *vorrà biasmarmi* 36 Takte, Recitative derselben.

Sc. 11. Nach den Worten: *da lui dipende* 101 Takte, Recitative des Ottone und der Poppea, sowie Ritornelle.

Akt II. Sc. 1. Die ersten 25 Takte der Scene, Recitativ des Seneca. Nach den Worten: *felice me* 13 Takte, Recitativ des Seneca.

Sc. 2. Die ersten 99 Takte, Recitative des Liberto und Seneca.

Sc. 10. Nach dem Schluß von Drusillas Arie (*lieto mio core*) ist das Duett zwischen dem Valletto und der Nutrice, 91 Takte, ausgelassen.

Sc. 12. Nach den Worten: *al mio Rè* 71 Takte, Recitative und Gesänge der Poppea und Arnalta.

Akt III. Sc. 2. Die ersten 26 Takte, Recitative der Arnalta, des Ottone und Nerone.
Sc. 3. Die ersten 19 Takte, Recitative der Arnalta und des Ottone.
Sc. 7 ganz gestrichen.

Die Textunterlage der Partitur ist durchweg beibehalten. Nur die Versanfänge sind, dem Libretto gemäß, mit großen Buchstaben angezeigt, während das Original sie nicht andeutet. Zahlreiche Auslassungen von Worten, ja ganzen Sätzen wurden nach dem geschriebenen Libretto ergänzt. Auch die Eigentümlichkeit der Schlußkadenzen, die letzte Silbe schon auf der vorletzten Note eintreten zu lassen, und sie mit der letzten legato und melismatisch zu verbinden, ist überall da beibehalten worden, wo ein Bogen sie angibt.

Kritischer Kommentar.

[Die Zahlen 1) 2) etc. beziehen sich auf die entsprechenden Zeichen über dem obersten System in der Partitur. P. = Partitur.]

Prologo. 1) Zwischen *h* und *a* der Achtel steht ein überzähliges: *g*. Man kann auch *g* annehmen und *a* auslassen, was der Sequenz, zwei Takte später, besser entspräche. 2) Die P. hat *c* in der Singstimme, und *A* im Baß, offenbar Schreibfehler. 3) Letztes Viertel *A* im Baß. 4) *H* im Baß. 5) P. hat zwei Achtelpausen. 6) P. *c* statt *d*. 7) P. Baß *G*. 8) P. zweite Stimme *h* statt *c*. 9) P. zweite Note der Oberstimme *a* statt *h*. 10) P. hat *a g fis*. 11) P. vorletzte Note *h* statt *a*.

Akt I. Sc. 1. Der Baß fehlt in der P. 2) P. hat die Achtel: *f e d e*. 3) Die Diesis vor *f* scheint verdächtig, *f* wäre natürlicher.

Sc. 2. 1) Baß: *F*.

Sc. 3. 1) P.: *partite*. 2) Zwei Kreuze über dem System deuten in der P. die Aufhebung des vorangehenden *B rotundum* an. 3) Im Libretto *spirar* statt *mancar*. 4) Die P. hat im Baß eine Brevis als erste Note, die ebenso gut als *a*, wie als *g* gelesen werden kann; nach Analogie der Wiederholung, zwei Takte später, nehme ich — gegen Kretzschmar — auch hier *a* an. 5) Die Stelle hält die Durtonalität durchweg fest, so daß die Hinzufügung der Diesis vor *c* unbedenklich erscheint. 6) Im Baß ist vielleicht auf dem zweiten Taktteil ein *fis* anzunehmen. 7) In der P. fehlt eine Semibrevis im Baß; jedenfalls ist die letzte Note *g* als Brevis anzunehmen, statt der Semibrevis, die die P. aufweist. 8) Die erste Note der Oberstimme *h* statt *a*.

9) Die P. hat ein *B-cancellatum* statt des *B.-rotundum.* 10) Die P. notiert die ersten acht Noten der Oberstimme eine Terz höher, so daß Quinten zum Baß entstehen. Der Gang des Melismas ergibt die Umlegung. 11) P. hat *disvella* statt *divelle* (= *sveglie*).

Sc. 4. 1) Das *c* des Basses ist nach Analogie der Wiederholung der Stelle ergänzt. 2) Die Diesis vor *f* fehlt hier in der P., steht aber in der Wiederholung. 3) Textunterlage ergänzt; Baß in der P. irrtümlich *a* statt *g*.

Sc. 5. 1) Das Libretto hat *forzate* statt *costrette.* 2) Libretto: *partorir* statt *fabricar.* 3) Die P. hat im Baß *d* mit Diesis über dem System, gemeint ist offenbar *dis.* 4) Libretto: *tormento* statt *lamento.* 5) Im Baß der P. fehlt die Pause des ersten Taktteils, verbessert nach der Parallelstelle.

Sc. 6. 1) In der P. fehlt die letzte Taktnote der Oberstimme und die Silbe »*rin*«. 2) Die Singstimme verlangt *e*, da aber *c* nicht unmöglich ist, beließ ich die Lesart der P. 3) Die Diesis steht in der P. vor *g*, gehört aber vor *f*. 4) P. *aprarenza* statt *apparenza.* 5) Die P. hat *d* in der Singstimme. 6) P.: *d* im Baß.

Sc. 7. 1) Libretto hat *Imperatrici* statt *le grandezze.*

Sc. 8. 1) Libretto: *veggo* statt *miro.*

Sc. 9. 1) P. hat das unverständliche *acopistar.*

Sc. 10. 1) Die P. hat ein punktiertes Achtel und ein Sechzehntel, es fehlt also ein Viertel. 2) Die P. hat das unwahrscheinliche *d.* 3) Wiederum *d* in der P., das in *c* zu verbessern ich mich für berechtigt hielt.

Sc. 11. 1) Das *B-rotundum* steht unter der Baßnote, so daß der Septimenakkord auf *a* angenommen werden kann, obwohl auch *as* denkbar wäre. 2) Diese Stelle habe ich originalgetreu gegeben, obwohl sie mir nicht unverdächtig erscheint. 3) Vor der letzten Note des Taktes (*a*) sowie vor derselben Note des nächsten Taktes stehen undeutliche Zeichen, die man als *b* auslegen kann.

Sc. 12. 1) Die Baßnote *A* ist ergänzt.

Sc. 13. 1) Vor dem ersten *d* ein Kreuz (♯) das offenbar vor das folgende *c* gehört. 2) Baß in der P.: *e.* 3) Die Baßnote *B* ergänzt. 4) Baß in der P.: *d c*, statt *e d.*

Akt II. Sc. 1. 1) Text nach dem Libretto ergänzt. 2) Text gleichfalls ergänzt.

Sc. 2. 1) Das *c* des Basses ist ergänzt.

Sc. 3. 1) Von hier an fehlen in der P. die szenischen Bezeichnungen, die ich nach dem älteren, geschriebenen Libretto ergänzte. 2) In der P. ist die Baßsingstimme mit dem Generalbaß unison notiert. Ich habe ihn konform der ersten Strophe wiedergegeben.

Sc. 5. 1) Die P. hat vor den beiden ersten Noten der Singstimme je ein ♭. 2) Von hier an bis zum Beginn des Viervierteltaktes ist der Text nach dem Libretto ergänzt. 3) Vielleicht ist in der Singstimme statt *c h h a* zu lesen: *c c c h*. 4) In der P. ein ♭ vor dem *e*. 5) Die zweite Stimme hat in der P. irrtümlich die Sechzehntel *cis d* statt *h cis*.

Sc. 6. 1) In der P.: *e*. 2) Die zweite Stimme lautet in der P.: *a g a f*. 3) Es läge näher den harten Dreiklang auf *fis* zu wählen, der sich aber, mit Rücksicht auf den dann unvermeidlichen Schritt *ais—d* in der zweiten Stimme, verbietet. 4) Text nach dem Libretto ergänzt. 5) P.: *c* im Baß. 6) Baß vorletztes Viertel: *g*.

Sc. 9. 1) P.: *d* im Baß. 2) P.: *d* im Baß, das entsprechend der Parallelstelle am Schluß der Scene in *H* verändert wurde. 3) P.: *asfidar* statt *assuefar* (gewöhnen). 4) P.: *H* im Baß, Schreibfehler für *A*.

Sc. 10. 1) Die Partitur legt nur die ersten Worte: *Felice cor mio* unter, so daß der Text bis *doppo nembi* nach dem Libretto ergänzt werden mußte. 2) P.: *c* im Baß. 3) Die letzte Baßnote in der P. irrtümlich *c* statt *d*, in der Singstimme als letzte Note *h* statt *a*. 4) Das Zeichen 𝄵 gehört hierher; in der P. steht es erst einen Takt später.

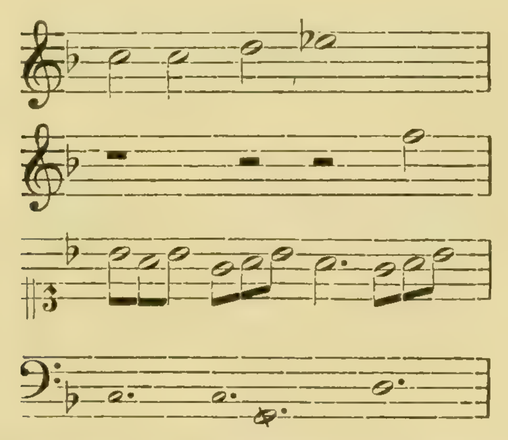
Sc. 11. 1) Statt des *gis* erwartet man *a*, da aber die P. ein *g* mit dem *B-cancellatum* davor aufweist, wagte ich nicht die Stelle zu ändern. 2) P.: *c* im Baß. 3) P.: *d* in der Singstimme. 4) In der P. steht die Singstimme eine Terz höher. Offenbar hat hier dem Kopisten der Altschlüssel vorgeschwebt, während er den Mezzosopranschlüssel beließ. 5) P.: *h a*, statt *g f*. 6) In der P. steht zwischen dem *h* des Basses und dem *a* ein *f* mit Diesis, das mir harmonisch unrichtig erscheint.

Sc. 12. 1) Die Stelle ist zweifelhaft. An die erste Brevisnote *g* ist eine Semibrevis dicht herangerückt, so daß ich eine Ligatur von zwei Brevis, und die Semibrevis für eine Brevis nehme, und demgemäß notiere. 2) Der Baß ist

in der P. verschrieben, und nach der Parallelstelle — 8 Takte weiter — verbessert. Die dritte Note der Oberstimme lautet in der P. *cis*, die sechste *h*, die ich in *e* und *d* zu ändern mich für berechtigt hielt. 3) Hier prallen die liegende Tonika *d*, und die große Terz der Dominante, zusammen. Eine Veranlassung einen Schreibfehler anzunehmen, etwa statt der letzten Note *a*, *g* anzunehmen, lag nicht vor, weil solche Härten im Chorsatz des 16. und 17. Jahrhunderts wiederholt vorkommen. Überdies ist die Stelle bei allen Wiederholungen so notiert. 4) Die Baßnoten nach Analogie der Parallelstelle ergänzt. 5) Baß ergänzt.

Sc. 14. 1) Baß ergänzt. 2) In der P. vor dem *g* eine Diesis, die vor die folgende Note *f* gehört. 3) Baß ergänzt. 4) Text in der P. unleserlich. 5) Der Baß lautet in der P.: *b b a g a*; die Noten *a g* sind offenbar verschrieben für *b a*. 6) Baß in der P.: *e*.

Sinfonia. 1) Takt 3 scheint hoffnungslos korrumpiert. Er lautet in der P.:



Die Lösung, die ich versuchte, nimmt allerdings eine Umgestaltung der ersten Violinstimme und des Basses vor; sie hält sich an die Stimmführung, und ordnet die Harmonie nach ihr. Vielleicht ist die zweite Hälfte des dritten Taktes überhaupt zu streichen. 2) In der P. hat die dritte Stimme *d* als erste Taktnote. 3) Wieder in der dritten Stimme *d* statt *es*.

Akt III. Sc. 1. 1) Baß der P. *f*. 2) Der Baß dieses Taktes ist ergänzt.

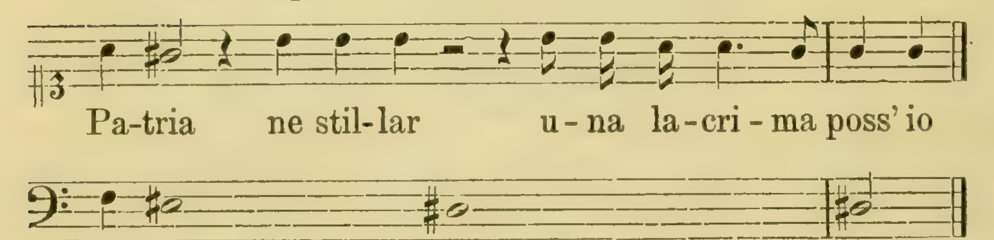
Sc. 2. 1) Die Baßnoten der P. lauten: *b d c d g*; das überzählige und harmonisch störende erste *d* habe ich weggelassen.

Sc. 3. Baß der P.: *H a* statt *d g*. 2) Baß des Taktes ergänzt. 3) P. hat *carnefice* mit falscher Betonung; ich zog daher das Synonimum manigoldo des Libretto vor. 4) Die Stelle ist verschrieben. Daß die vier Sechzehntel der Oberstimme als Achtel notiert sind, ist leicht als Schreibfehler festzustellen. Dagegen lautet der Baß *g c*, und ist mit der Oberstimme nicht gut vereinbar. Die ganze Wendung verlangt die Kadenz nach *G*-dur; deshalb änderte ich den Baß in: *g d g*.

Sc. 4. 1) P.: *d d* in der Oberstimme als letzte Taktnoten. 2) Baß in der P. *d*. 3) Baß: *g*. 4) Die Diesis im Baß steht vor der Note *H*; ich nehme an, daß die große Terz gemeint ist, und füge in der Singstimme vor *d*, der ersten Note des Taktes, ein Kreuz ein. *H*-moll wäre vorzuziehen. 5) Baß: *d*.

Sc. 5. 1) Baß: *e* in der P. 2) Baß: *H* in der P. 3) Baß: *fis*.

Sc. 6. 1) In der P. ist die Silbe *ter* des Wortes *interdici* hier auf den ersten Taktteil des nächsten Taktes gelegt, also betont, während drei Takte vorher ganz richtig deklamiert wurde; deshalb füge ich ein Achtel im Auftakt hinzu, und korrigiere die Silbenverteilung. 2) Die Stelle ist korrumpiert und lautet in der P.:



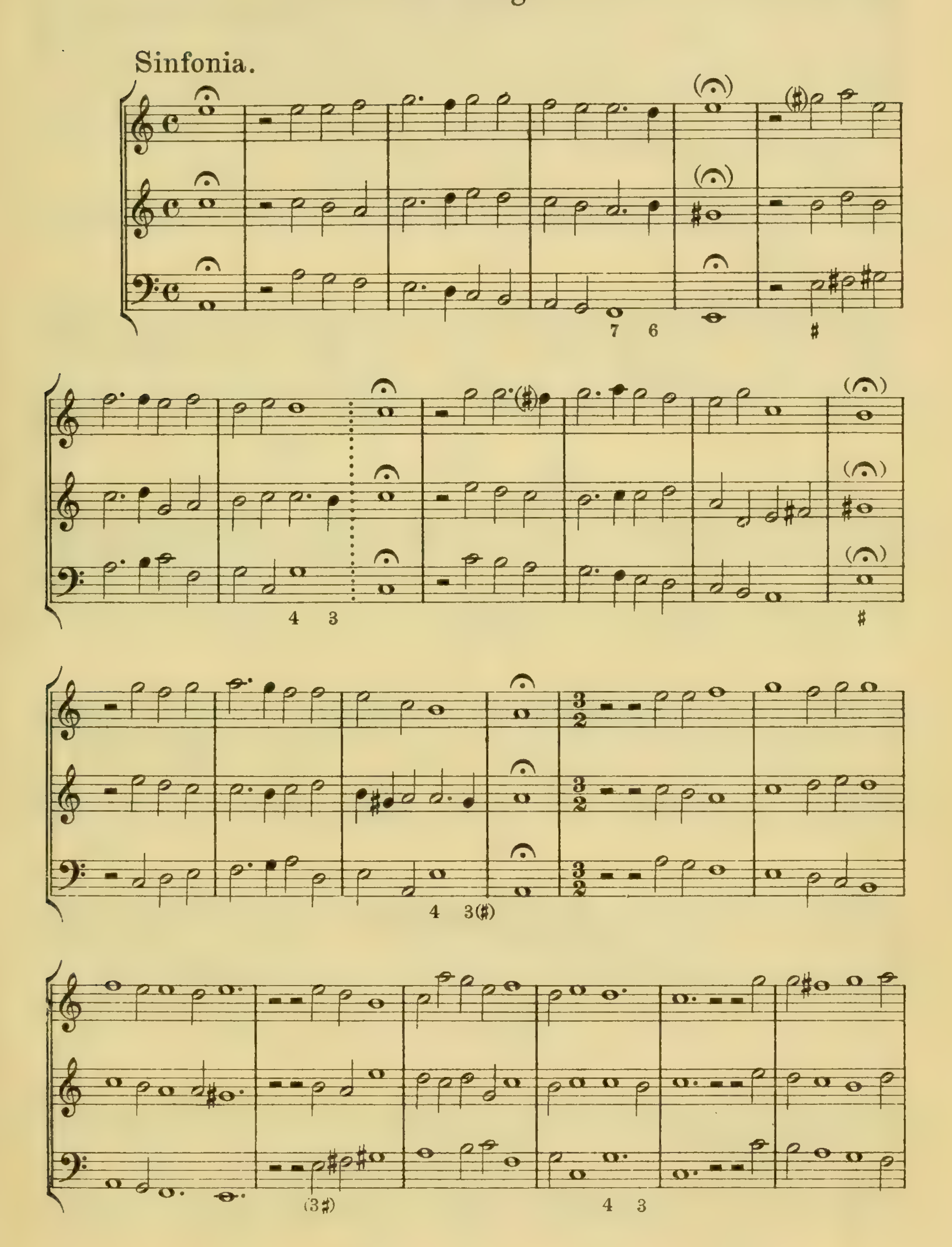
3) Die Betonung: *lacríma* glaubte ich nicht ändern zu dürfen, da sie fünf Takte später wiederkehrt.

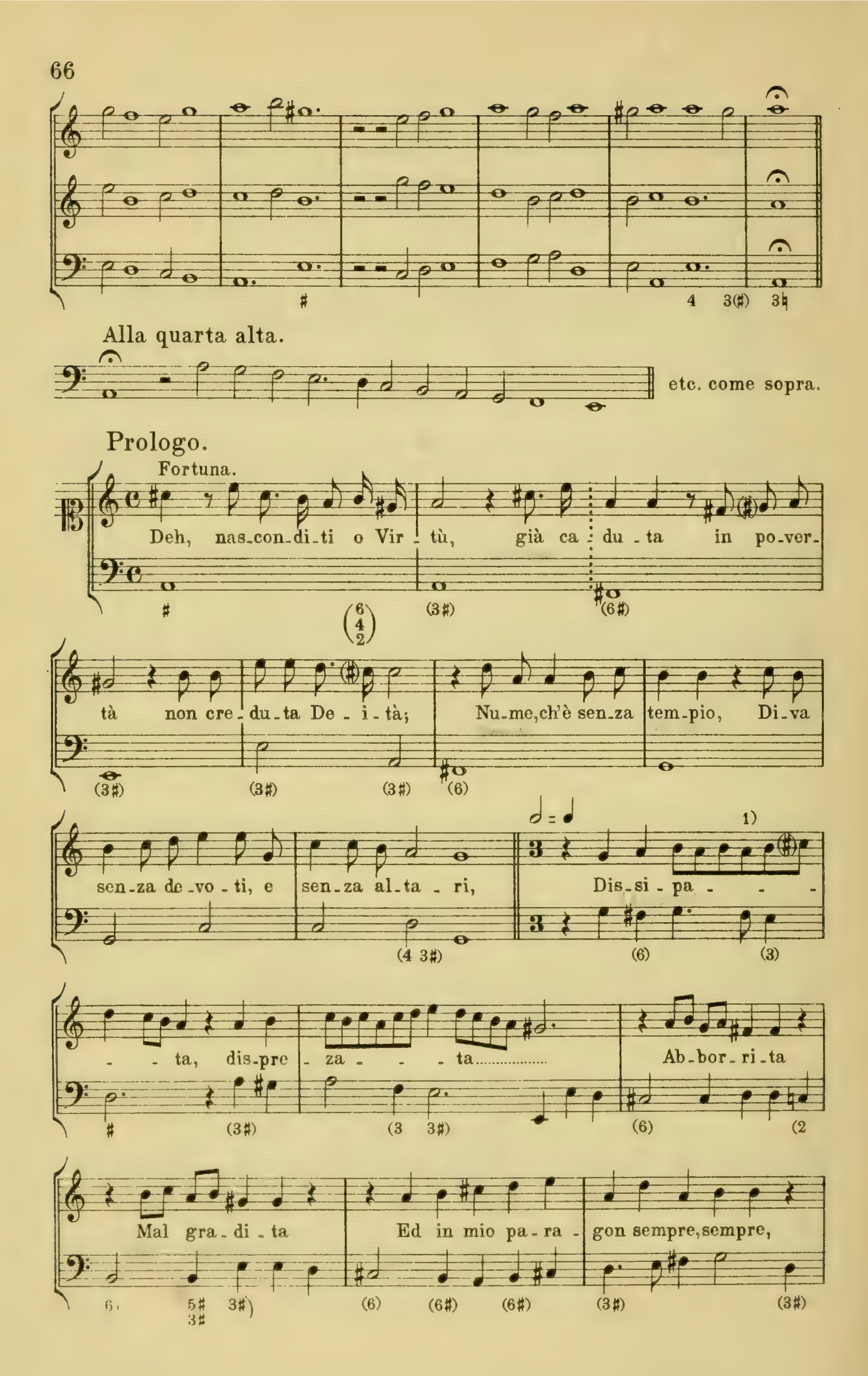
Sc. 7. 1) Die Oberstimme der P. lautet: *e e e e e d*, und ist offenbar verschrieben. Der Text nach dem Libretto ergänzt. 2) Der Baß der P. laut *g* darunter: $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{6}}$. Die Stelle ist nur zu harmonieren, wenn man statt *g*, *c* annimmt und die Bezifferung auf den dritten Taktteil bezieht.
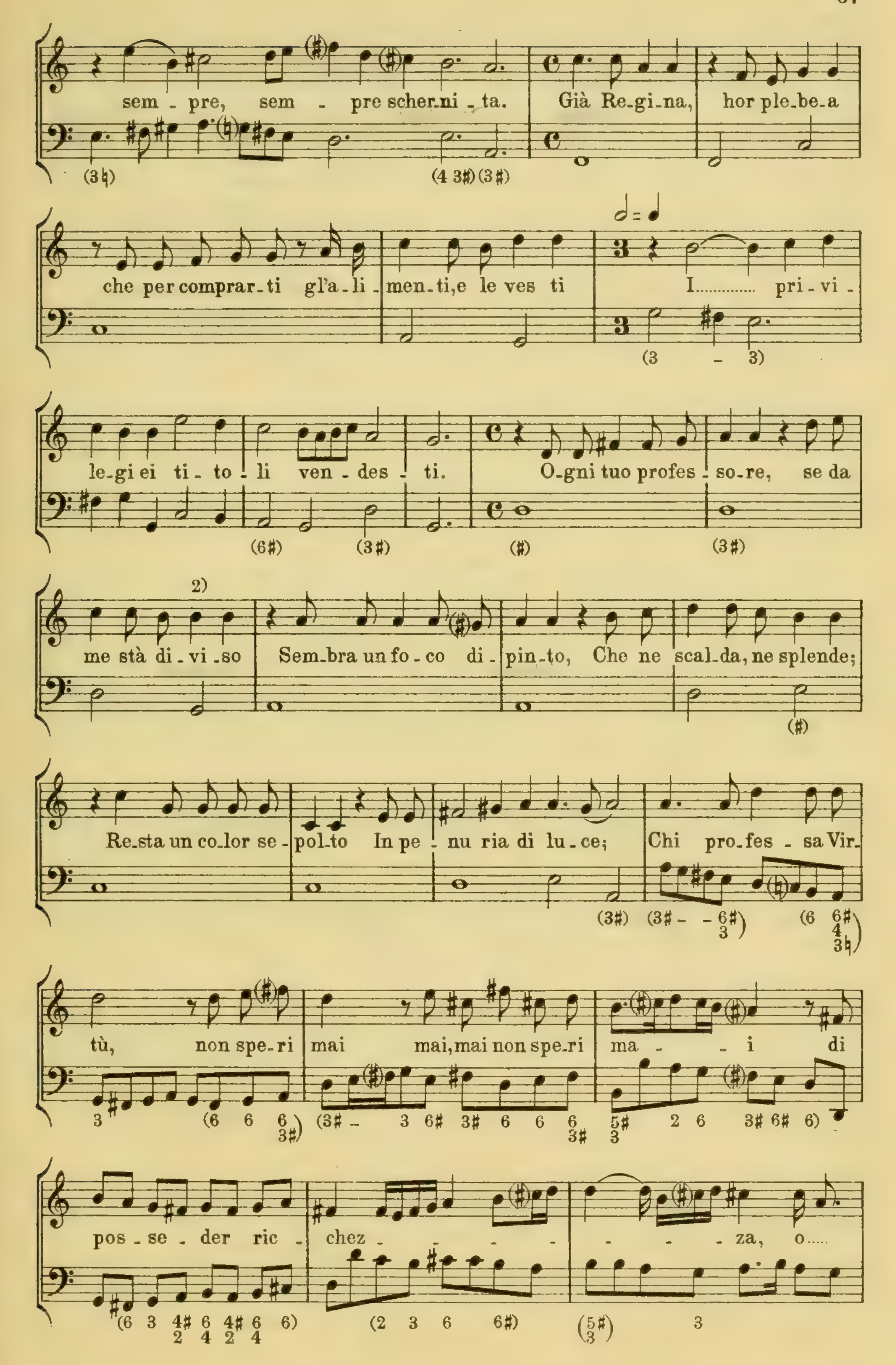
Claudio Monteverdi: L' Incoronazione di Poppea.

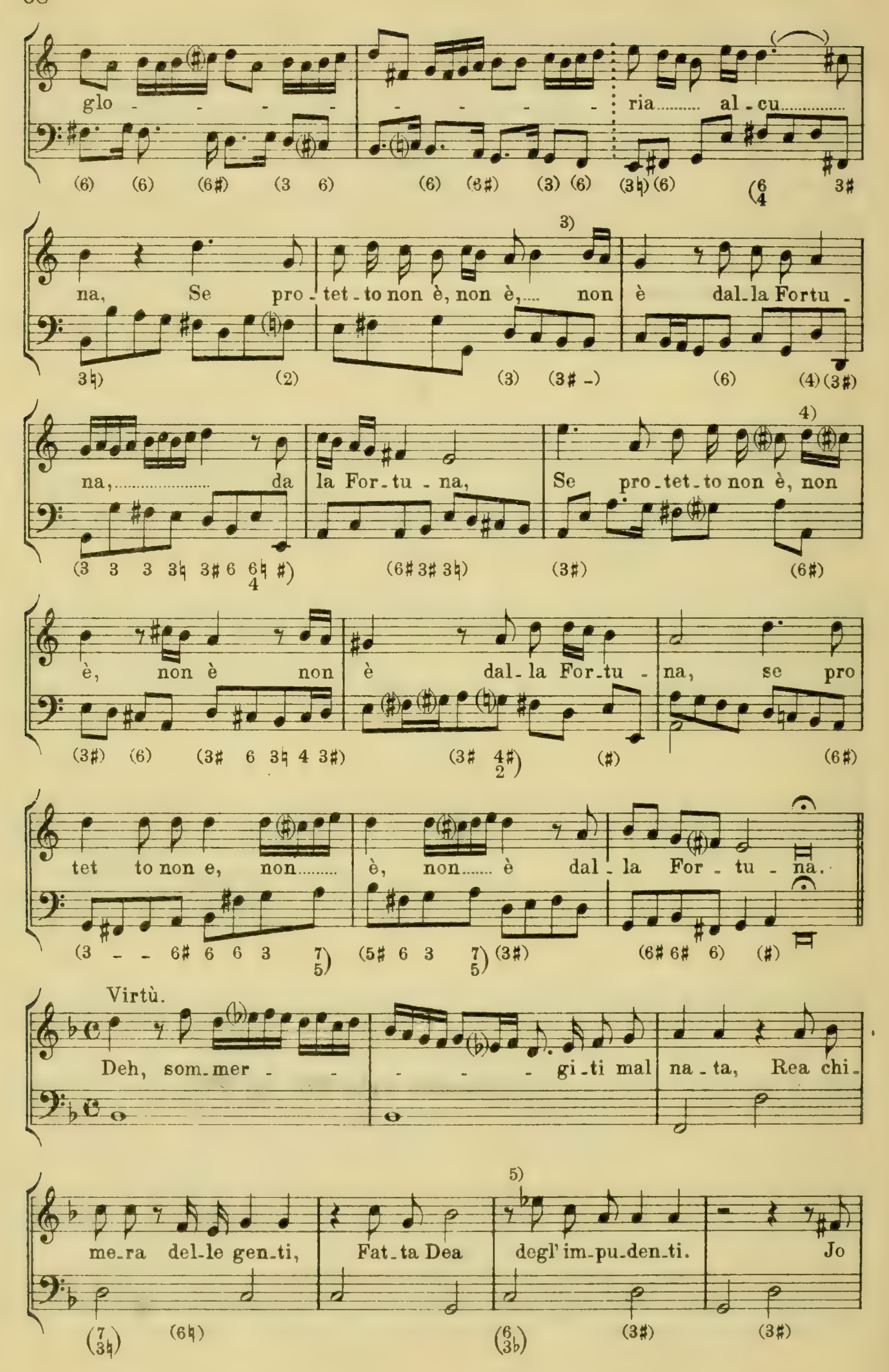
Prologo.
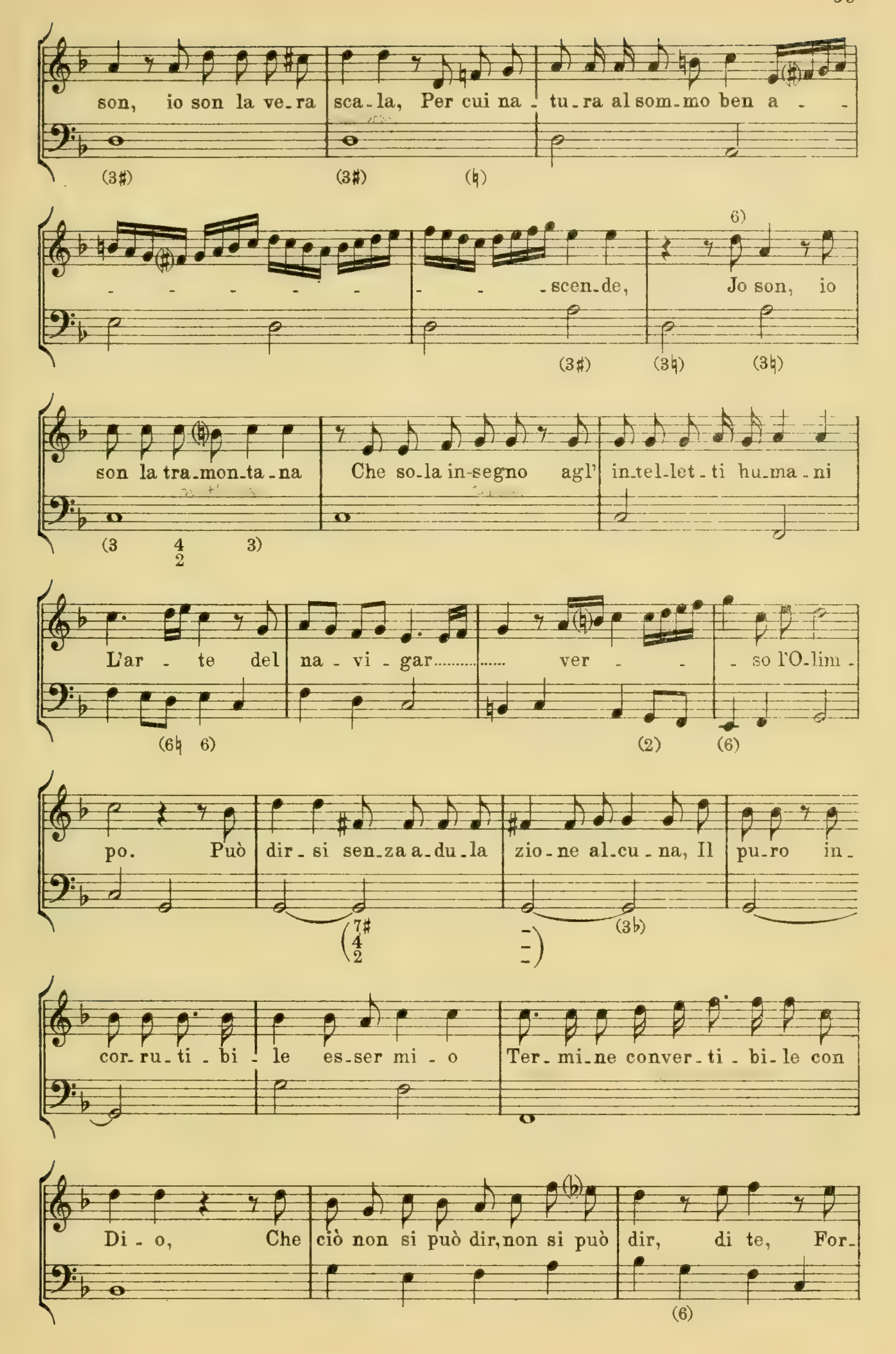
Sinfonia.
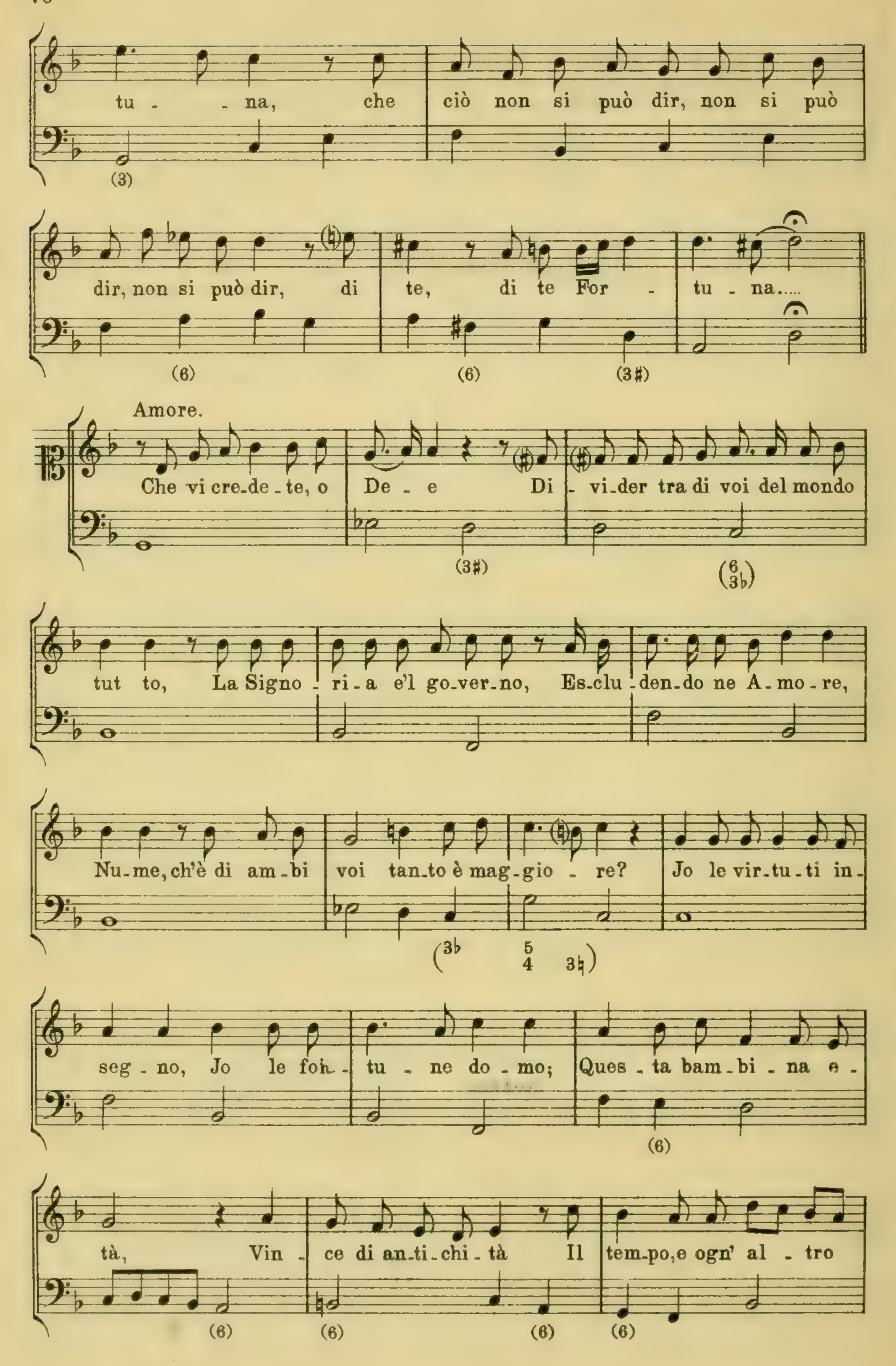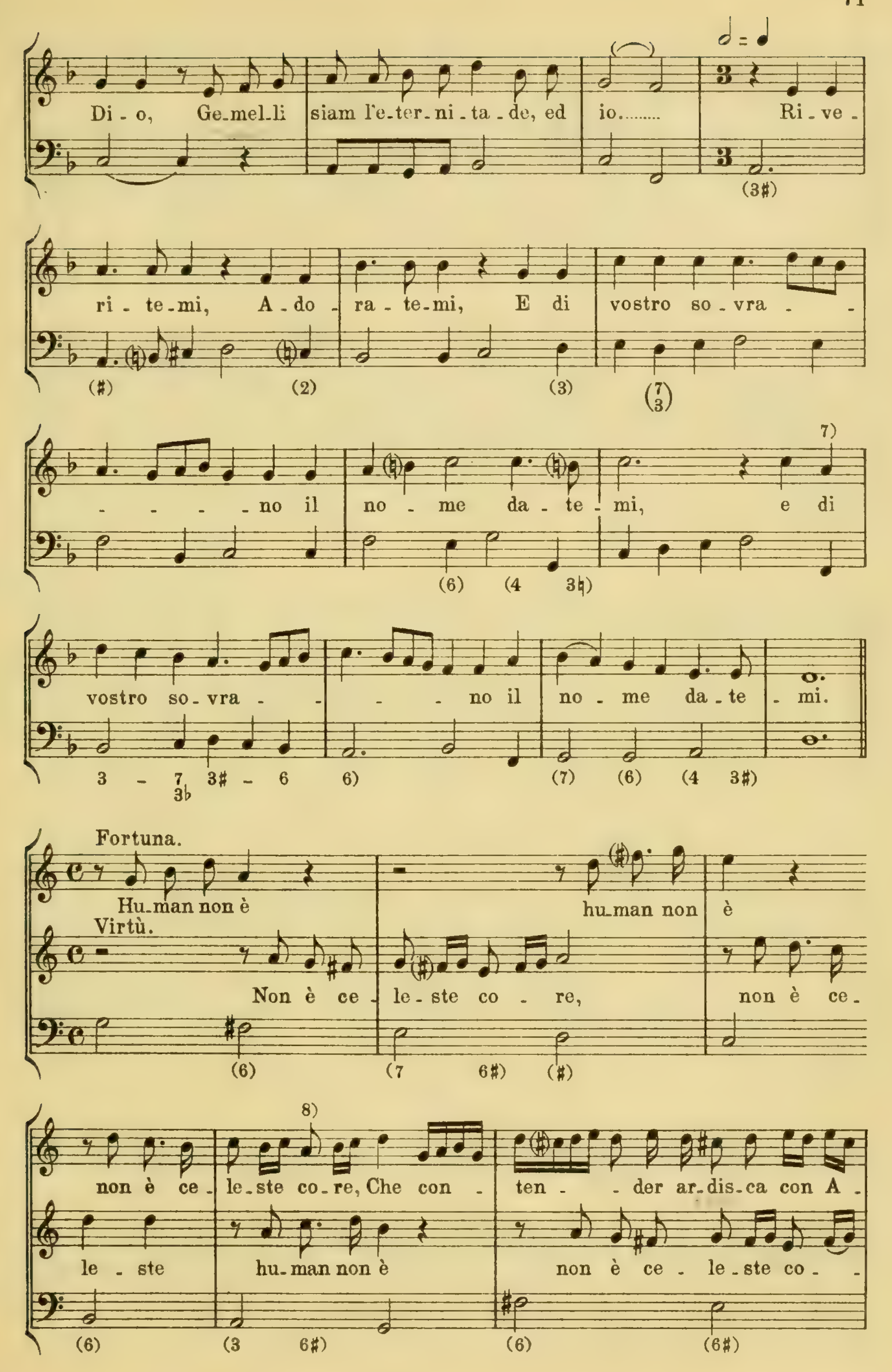



Alla quarta alta.
etc. come sopra.
Prologo.
Fortuna.
Deh, nas-con-di-ti o Vir - tù, già ca - du - ta in po-ver-
tà non cre - du-ta De - i - tà; Nu-me, ch'è sen-za tem-pio, Di-va
sen-za de - vo - ti, e sen-za al-ta - ri, Dis-si - pa - - -
- - ta, dis-pre - za - - - ta
Ab-bor - ri - ta
Mal gra - di - ta Ed in mio pa - ra - gon sempre, sempre,


sem - pre, sem - pre scher-ni - ta.
Già Re-gi-na, hor ple-be-a
che per comprar-ti gl'a-li - men-ti,e le ves ti
I............ pri-vi -
le-gi ei ti - to - li ven - des - ti.
O-gni tuo profes - so-re, se da
me stà di - vi -so
Sem-bra un fo - co di - pin-to, Che ne scal-da, ne splende;
Re-sta un co-lor se - pol-to In pe - nu ria di lu - ce;
Chi pro-fes - sa Vir-tù, non spe-ri mai mai,mai non spe-ri ma - - i di
pos - se - der ric - chez - - - - - - - za, o.....


glo - - - - - - - - - - ria......... al - cu..............
na, Se pro - tet - to non è, non è,.... non è dal - la Fortu -
na,...................... da la For - tu - na, Se pro - tet - to non è, non
è, non è non è dal - la For - tu - na, se pro
tet to non e, non......... è, non....... è dal - la For - tu - na.
Virtù.
Deh, som - mer - - - - - gi - ti mal na - ta, Rea chi -
me - ra del - le gen - ti, Fat - ta Dea degl' im - pu - den - ti. Jo


son, io son la ve_ra sca_la, Per cui na_tu_ra al som_mo ben a -
- scen_de, Jo son, io
son la tra_mon_ta_na Che so_la in_segno agl' in_tel_let_ti hu_ma_ni
L'ar - te del na - vi - gar ver - so l'O_lim -
po. Può dir_si sen_za a_du_la zio_ne al_cu_na, Il pu_ro in_
cor_ru_ti_bi - le es_ser mi - o Ter_mi_ne conver_ti_bi_le con
Di - o, Che ciò non si può dir, non si può dir, di te, For_


tu - - na, che ciò non si può dir, non si può
(3)
dir, non si può dir, di te, di te For - tu - na.....
(6) (6) (3♯)
Amore.
Che vi cre-de - te, o De - e Di - vi-der tra di voi del mondo
(3♯) (6 3♭)
tut to, La Signo - ri - a e'l go-ver-no, Es-clu - den-do ne A - mo - re,
Nu-me, ch'è di am - bi voi tan-to è mag-gio - re? Jo le vir-tu-ti in -
(3♭ 5 4 3♮)
seg - no, Jo le fon - tu - ne do - mo; Ques - ta bam-bi - na e -
(6)
tà, Vin - ce di an-ti-chi - tà Il tem-po, e ogn' al - tro
(6) (6) (6) (6)


Di - o, Ge-mel-li siam l'e-ter-ni-ta-de, ed io......... Ri-ve-
ri-te-mi, A-do-ra-te-mi, E di vostro so-vra-
- - - - no il no-me da-te-mi, e di
vostro so-vra- - - - no il no-me da-te-mi.
Fortuna.
Hu-man non è hu-man non è
Virtù.
Non è ce-le-ste co-re, non è ce-
non è ce-le-ste co-re, Che con-ten- - der ar-dis-ca con A-
le-ste hu-man non è non è ce-le-ste co-

mo - re, hu - man non | è, non è, non è,

re, Che con - ten........ der ar - | dis - ca con A - mo - re, che con -

(♯) (6) (6♯)

9)

non è ce - le - ste co - | re che.... con - ten - - der ar -

ten - - der ar - dis - ca, con A - | mo - re,

(6) (6) (6 3♯)

10)

dis - ca con A - mo - re........ | hu - man non è non è ce -

hu - man non è, non è | ce le - ste co - re........ non è

(6) (6 4) (7 6♯) (3) (6♯) (3) (6)

le - ste co - re | che con - ten - - der

non è non è che..... con | ten - - der, che con

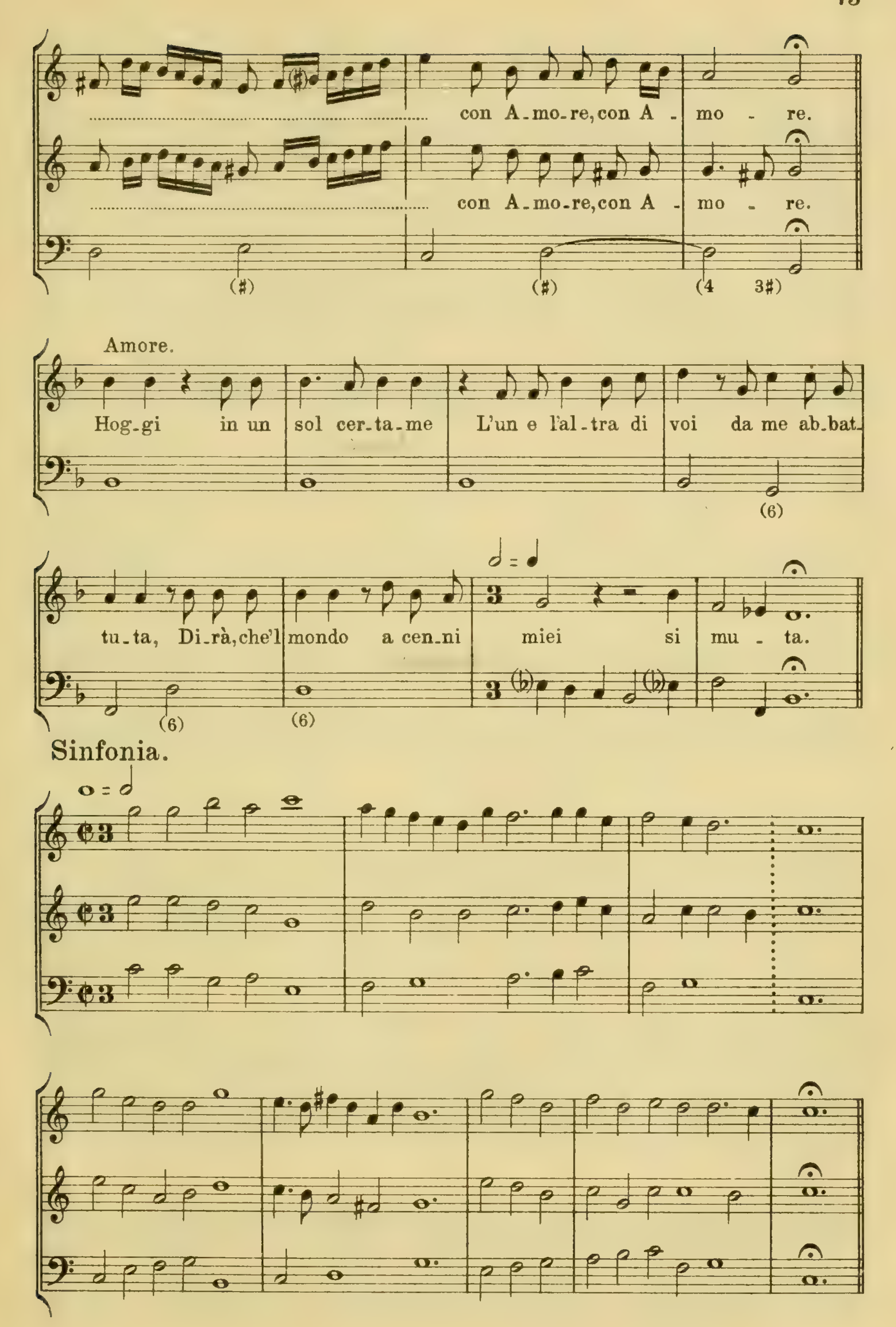
(7 6♯) (6 3♯ 6 ♮) 3 6

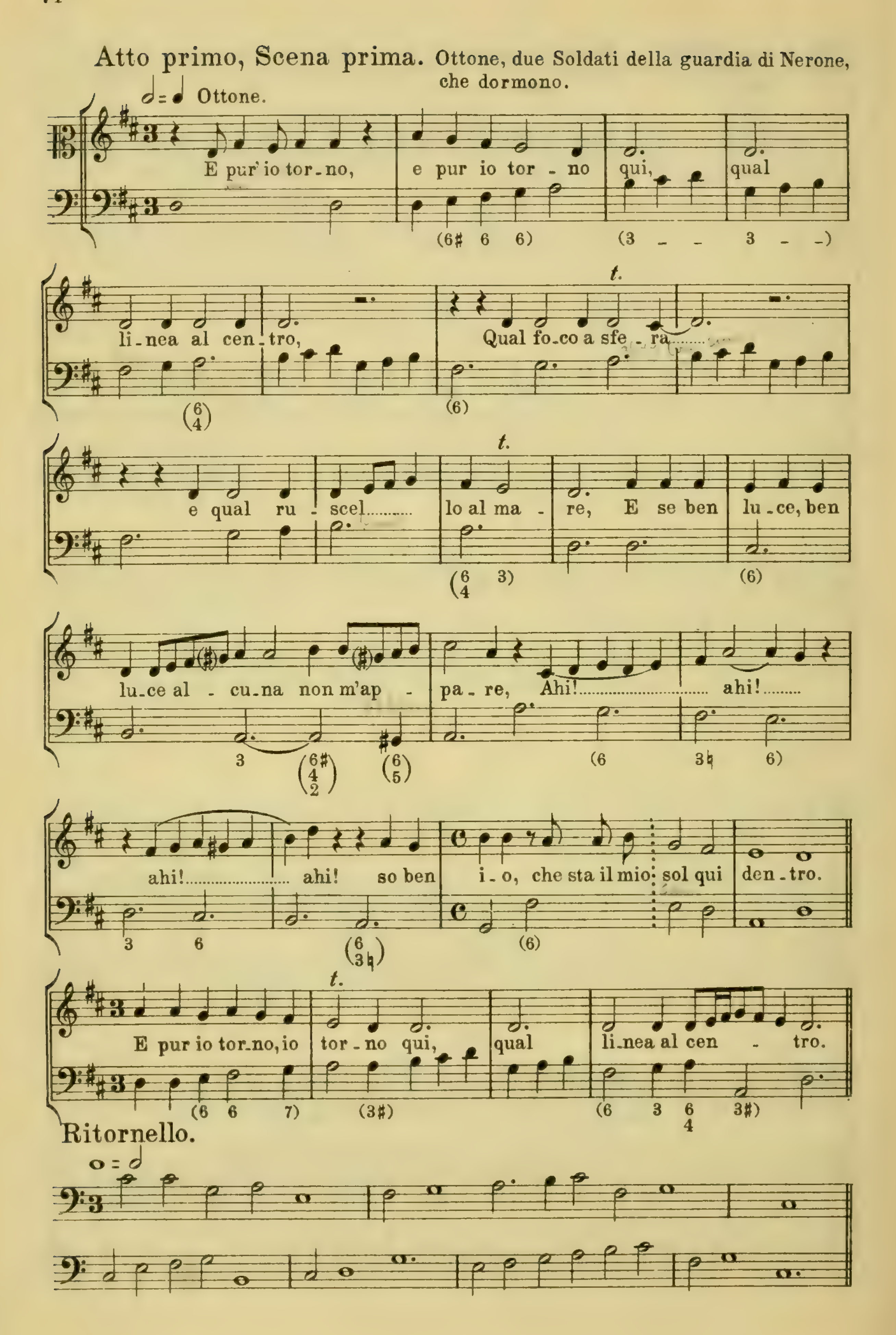
11)
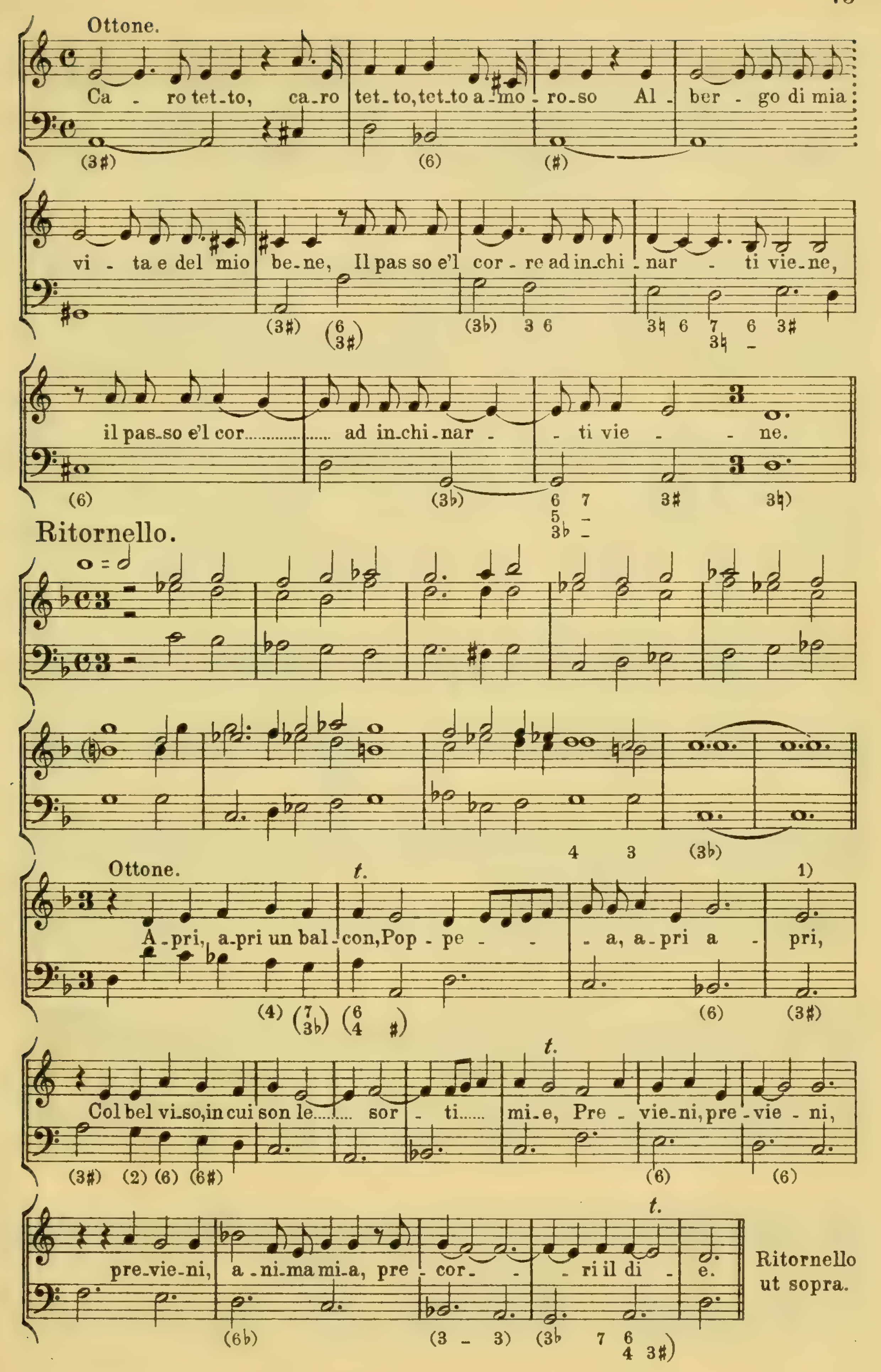
che con - ten - - der ar - | dis - ca, ar - - dis - ca........
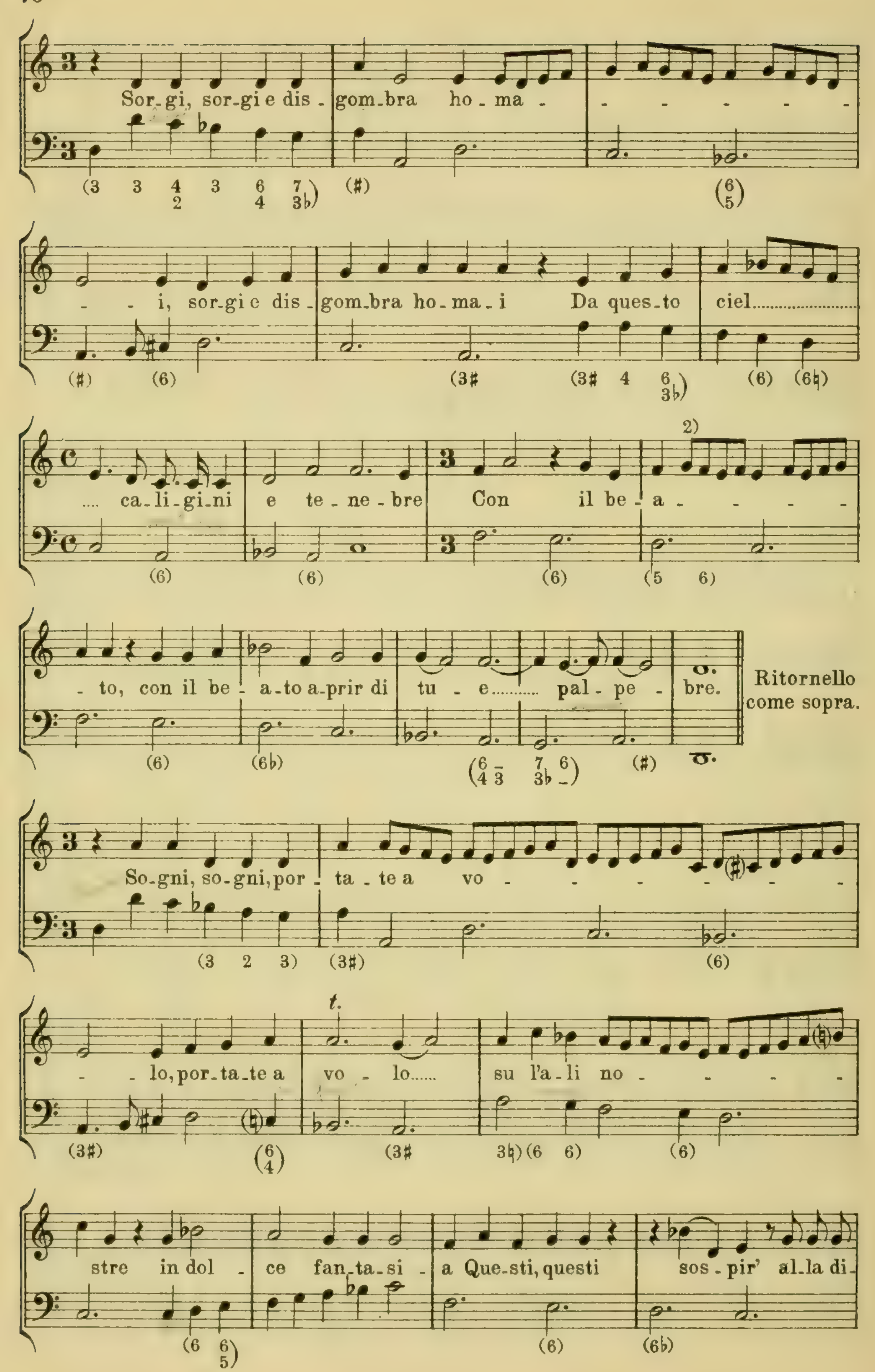
ten - - der che con - | ten - - der ar - dis - ca........
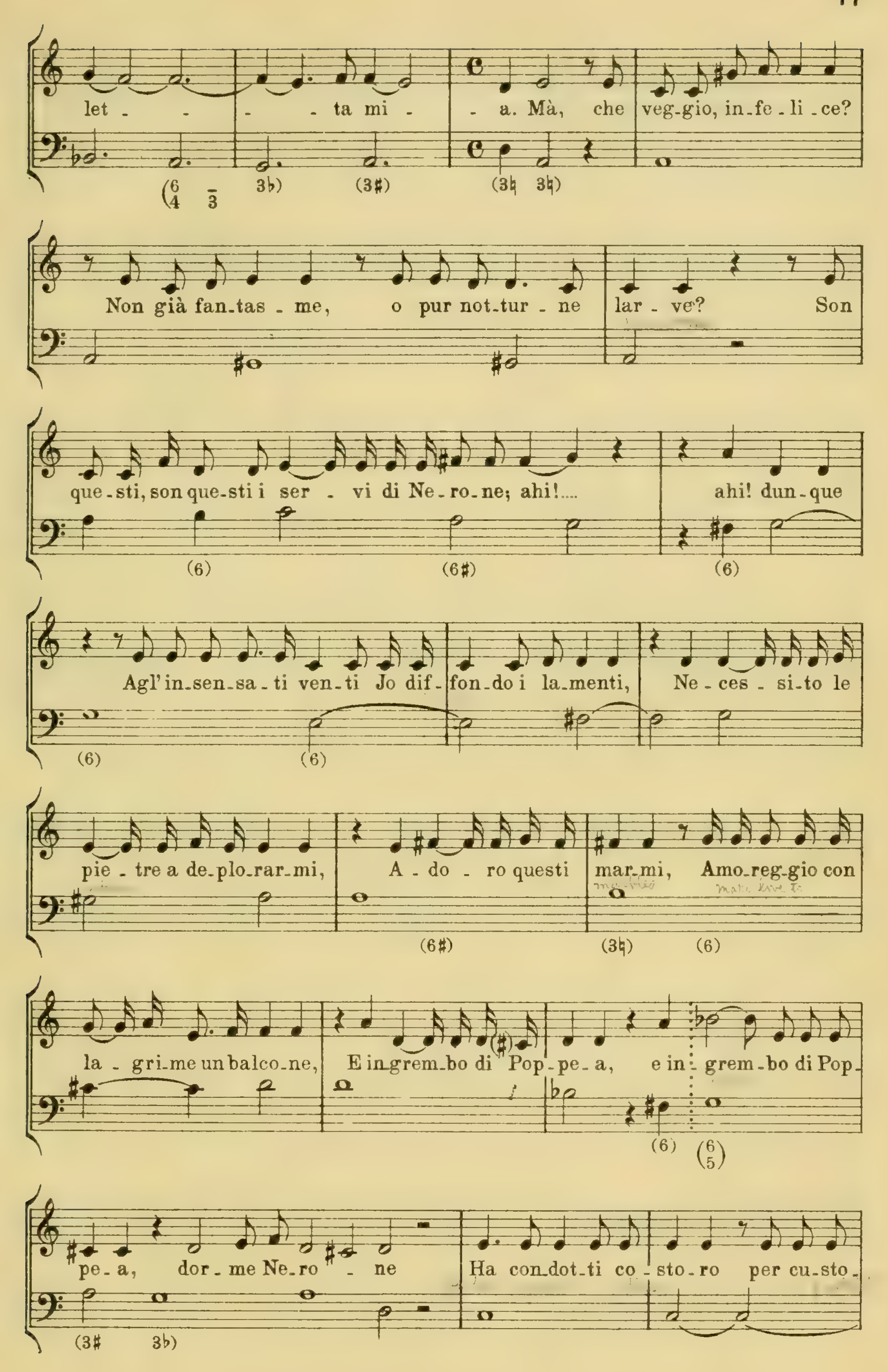
7 6 3 6

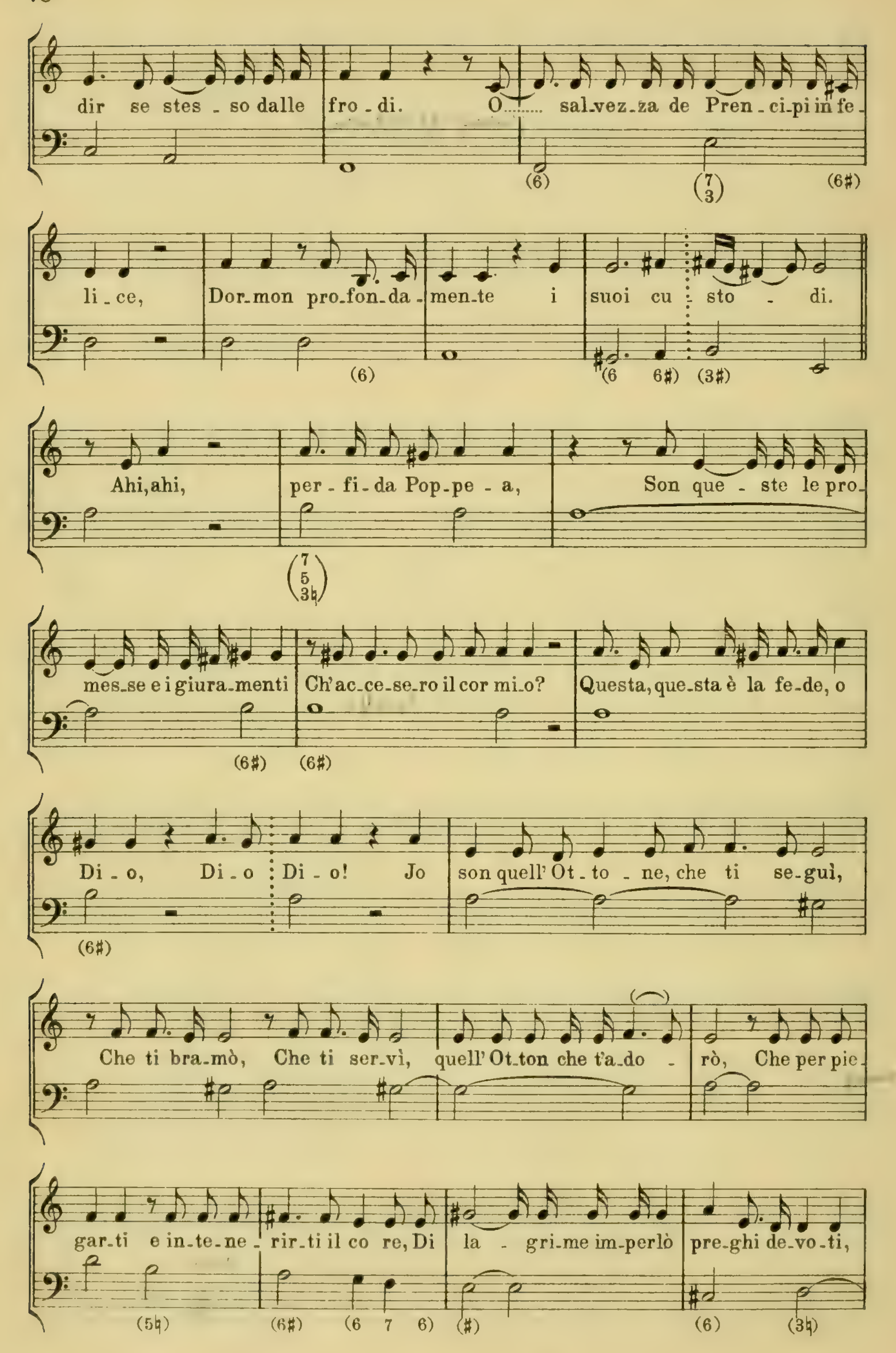

con A-mo-re, con A - mo - re.
con A-mo-re, con A - mo - re.
(♯) (♯) (4 3♯)
Amore.
Hog-gi in un sol cer-ta-me L'un e l'al-tra di voi da me ab-bat-
(6)
tu-ta, Di-rà, che'l mondo a cen-ni miei si mu - ta.
(6) (6)
Sinfonia.
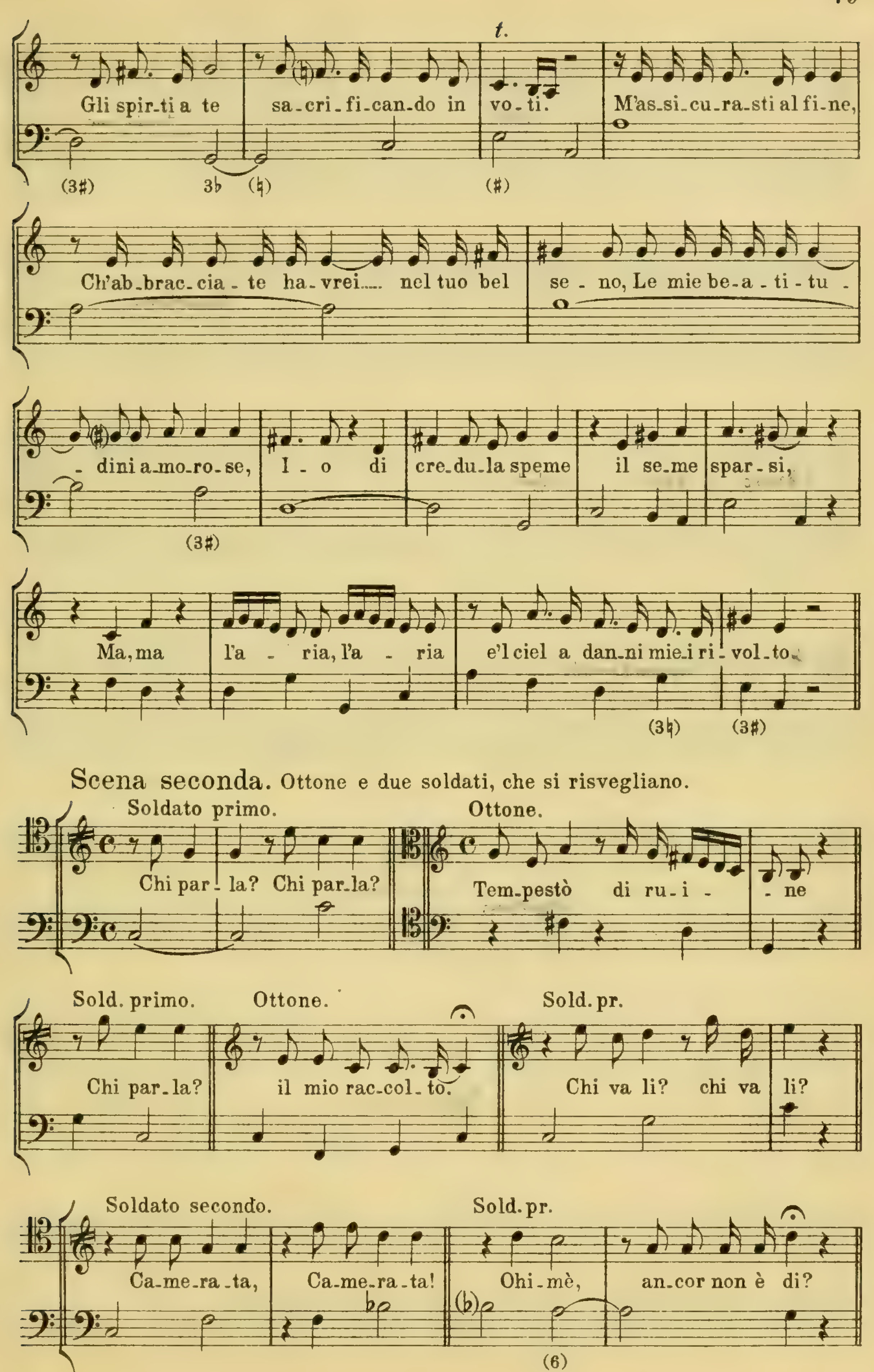

Atto primo, Scena prima. Ottone, due Soldati della guardia di Nerone, che dormono.
Ottone.
E pur' io tor-no, e pur io tor - no qui, qual
li-nea al cen-tro, Qual fo-co a sfe - ra
e qual ru - scel lo al ma - re, E se ben lu-ce, ben
lu-ce al - cu-na non m'ap - pa - re, Ahi! ahi!
ahi! ahi! so ben i - o, che sta il mio sol qui den-tro.
E pur io tor-no, io tor - no qui, qual li-nea al cen - tro.
Ritornello.
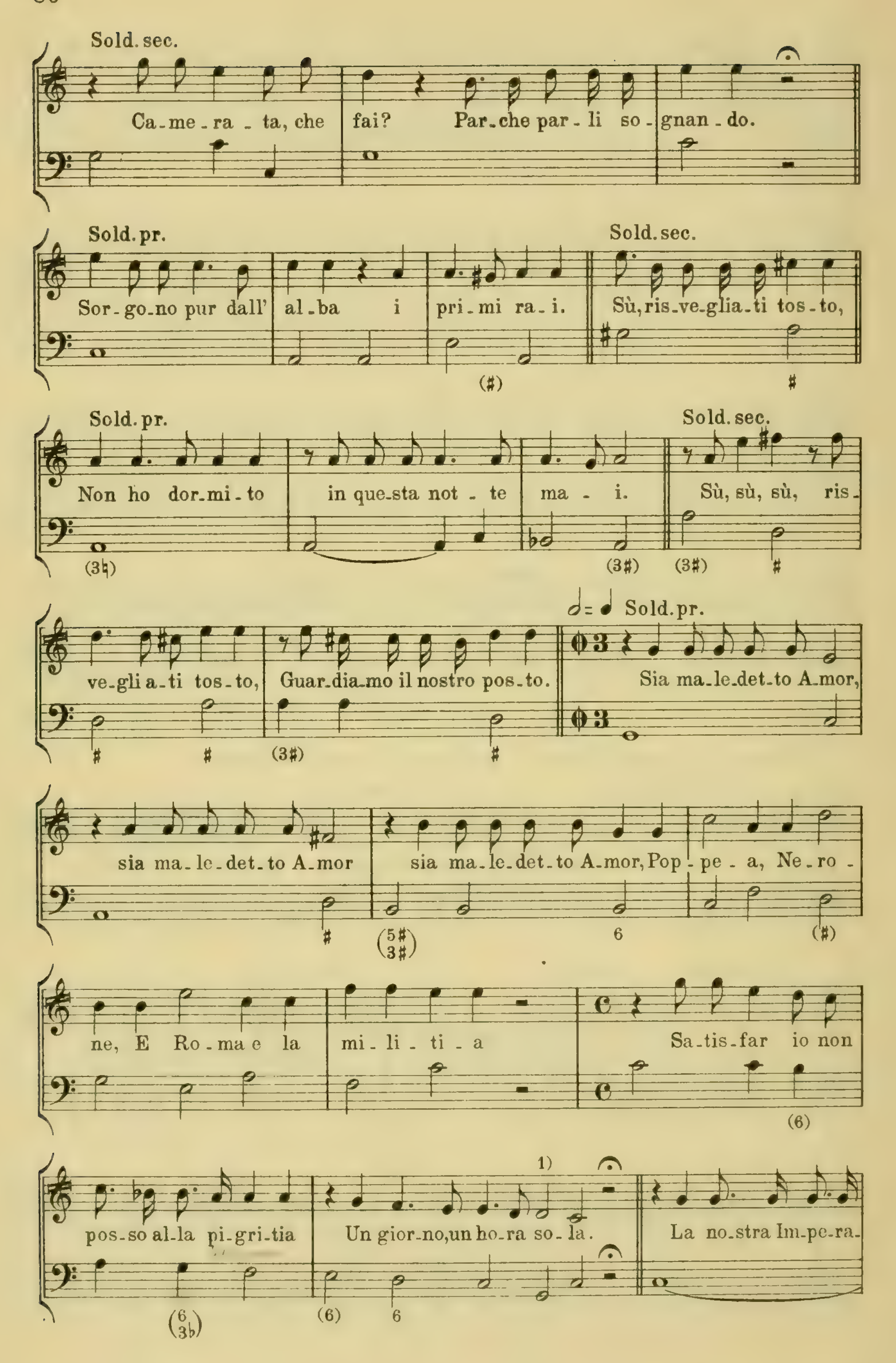

Ottone.
Ca - ro tet-to, ca-ro tet-to, tet-to a-mo - ro-so Al - ber - go di mia
vi - ta e del mio be-ne, Il pas so e'l cor - re ad in-chi - nar - ti vie-ne,
il pas-so e'l cor...... ad in-chi-nar - - ti vie - - ne.
Ritornello.
Ottone.
A - pri, a-pri un bal - con, Pop - pe - - - a, a-pri a - pri,
Col bel vi-so, in cui son le...... sor - ti...... mi-e, Pre - vie-ni, pre - vie - ni,
pre-vie-ni, a - ni-ma mi-a, pre - cor- - - ri il di - e.
Ritornello ut sopra.

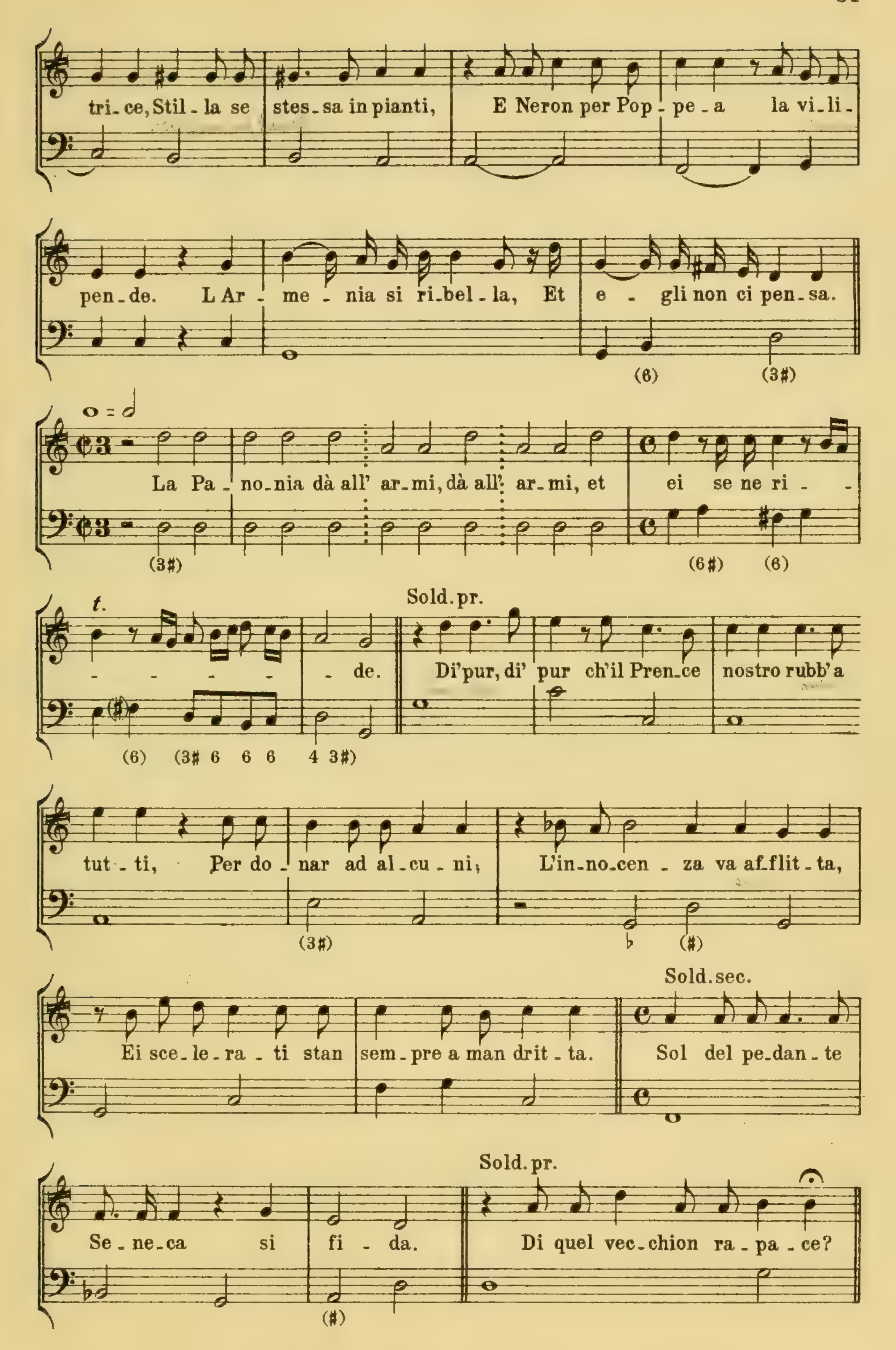

Sor-gi, sor-gi e dis-gom-bra ho-ma-i, sor-gi e dis-gom-bra ho-ma-i Da ques-to ciel…
… ca-li-gi-ni e te-ne-bre Con il be-a-to, con il be-a-to a-prir di tu-e… pal-pe-bre.
2)
Ritornello come sopra.
So-gni, so-gni, por-ta-te a vo-lo, por-ta-te a vo-lo…
t.
su l'a-li no-stre in dol-ce fan-ta-si-a Que-sti, questi sos-pir' al-la di-
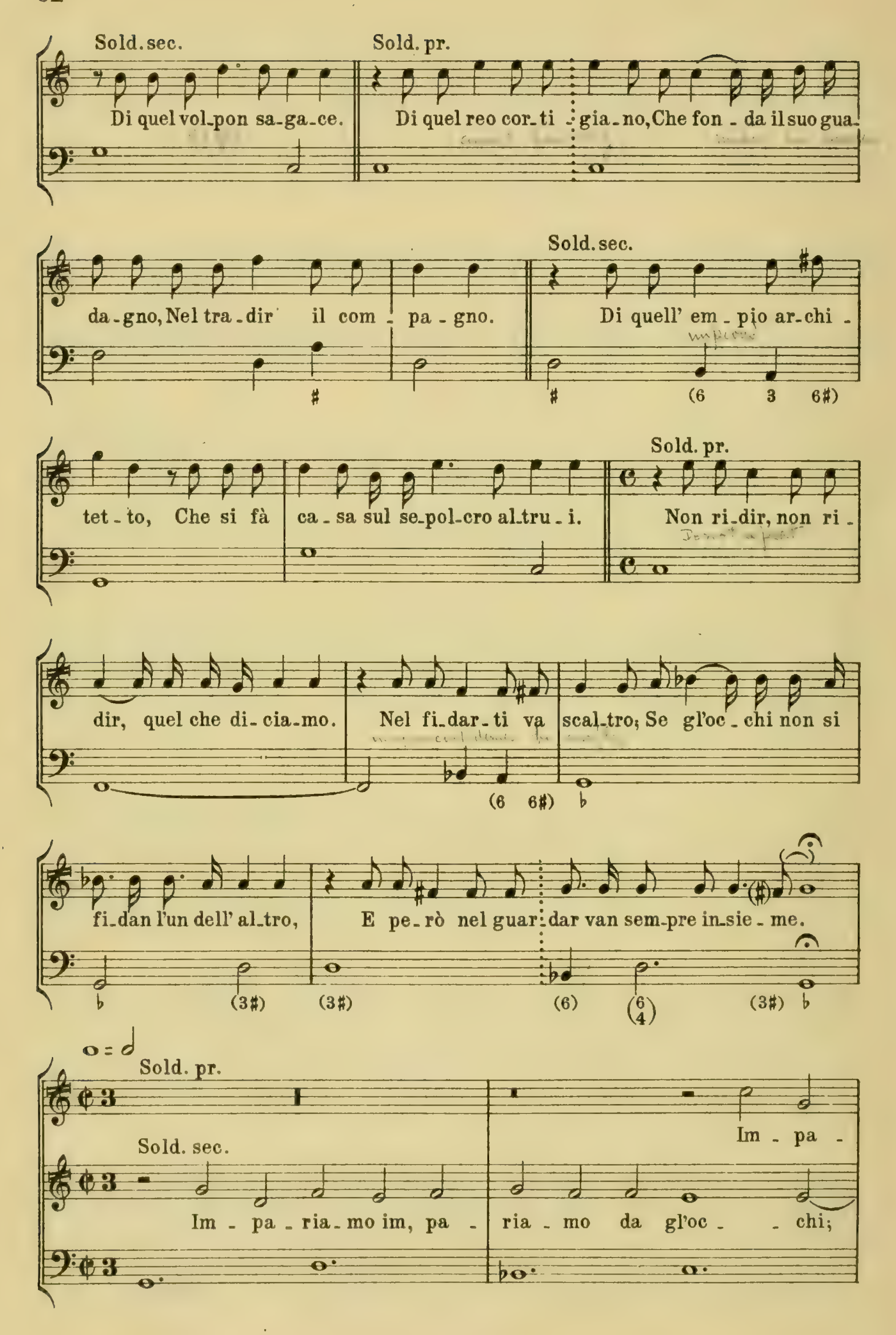

let - - - - ta mi - - a. Mà, che veg-gio, in-fe - li - ce?
Non già fan-tas - me, o pur not-tur - ne lar - ve? Son
que-sti, son que-sti i ser - vi di Ne-ro-ne; ahi!.... ahi! dun-que
Agl'in-sen-sa-ti ven-ti Jo dif-fon-do i la-menti, Ne - ces - si-to le
pie - tre a de-plo-rar-mi, A - do - ro questi mar-mi, Amo-reg-gio con
la - gri-me un balco-ne, E in-grem-bo di Pop-pe-a, e in - grem-bo di Pop-
pe - a, dor - me Ne-ro - ne Ha con-dot-ti co - sto-ro per cu-sto-

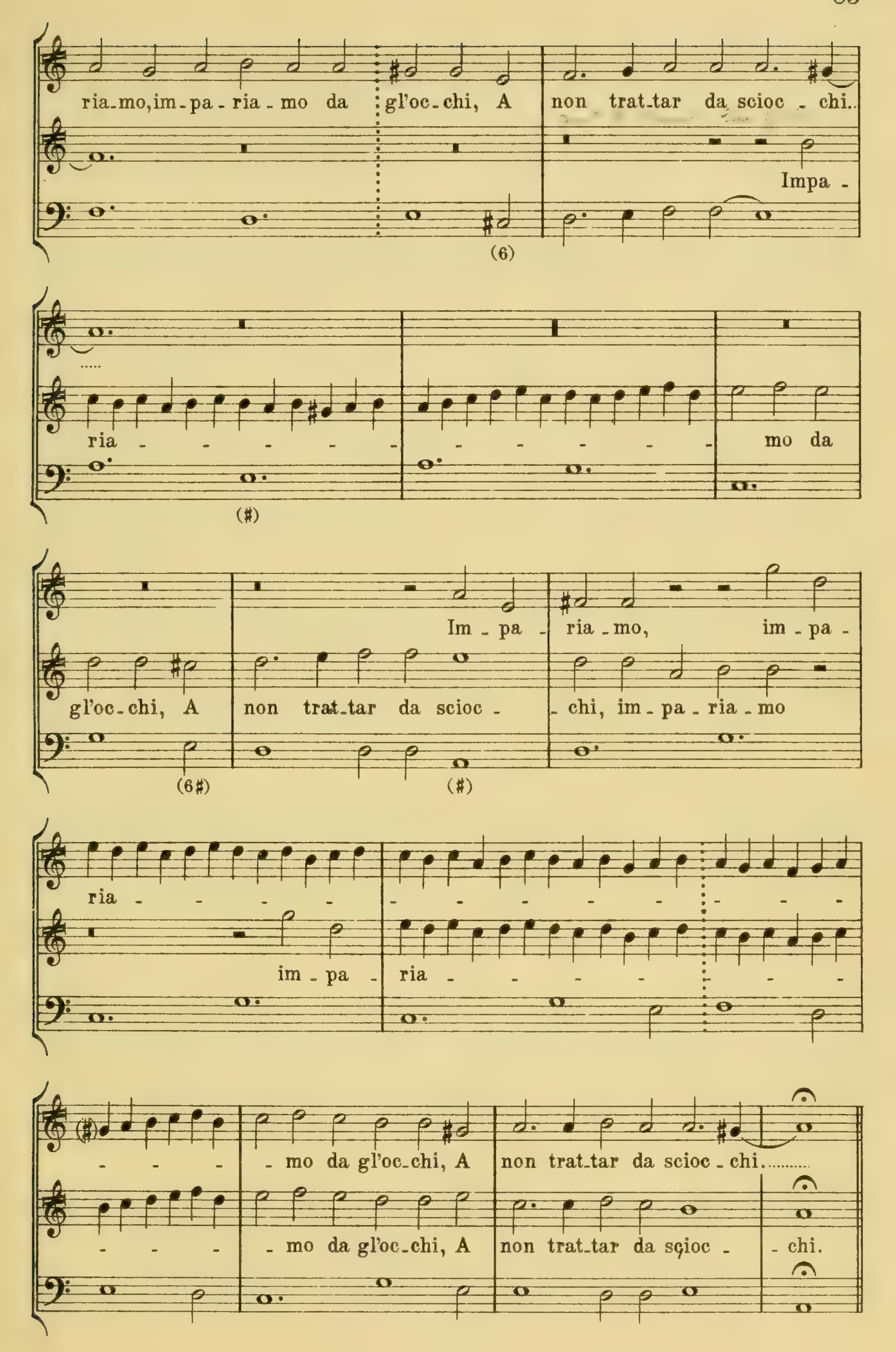

dir se stes _ so dalle fro _ di. O........ sal_vez_za de Pren _ ci_pi in fe _
li _ ce, Dor_mon pro_fon_da _ men_te i suoi cu _ sto _ di.
Ahi, ahi, per _ fi_da Pop_pe _ a, Son que _ ste le pro_
mes_se e i giura_menti Ch'ac_ce_se_ro il cor mi_o? Questa, que_sta è la fe_de, o
Di _ o, Di _ o Di _ o! Jo son quell' Ot _ to _ ne, che ti se_guì,
Che ti bra_mò, Che ti ser_vì, quell' Ot_ton che t'a_do _ rò, Che per pie_
gar_ti e in_te_ne _ rir_ti il co re, Di la _ gri_me im_perlò pre_ghi de_vo_ti,
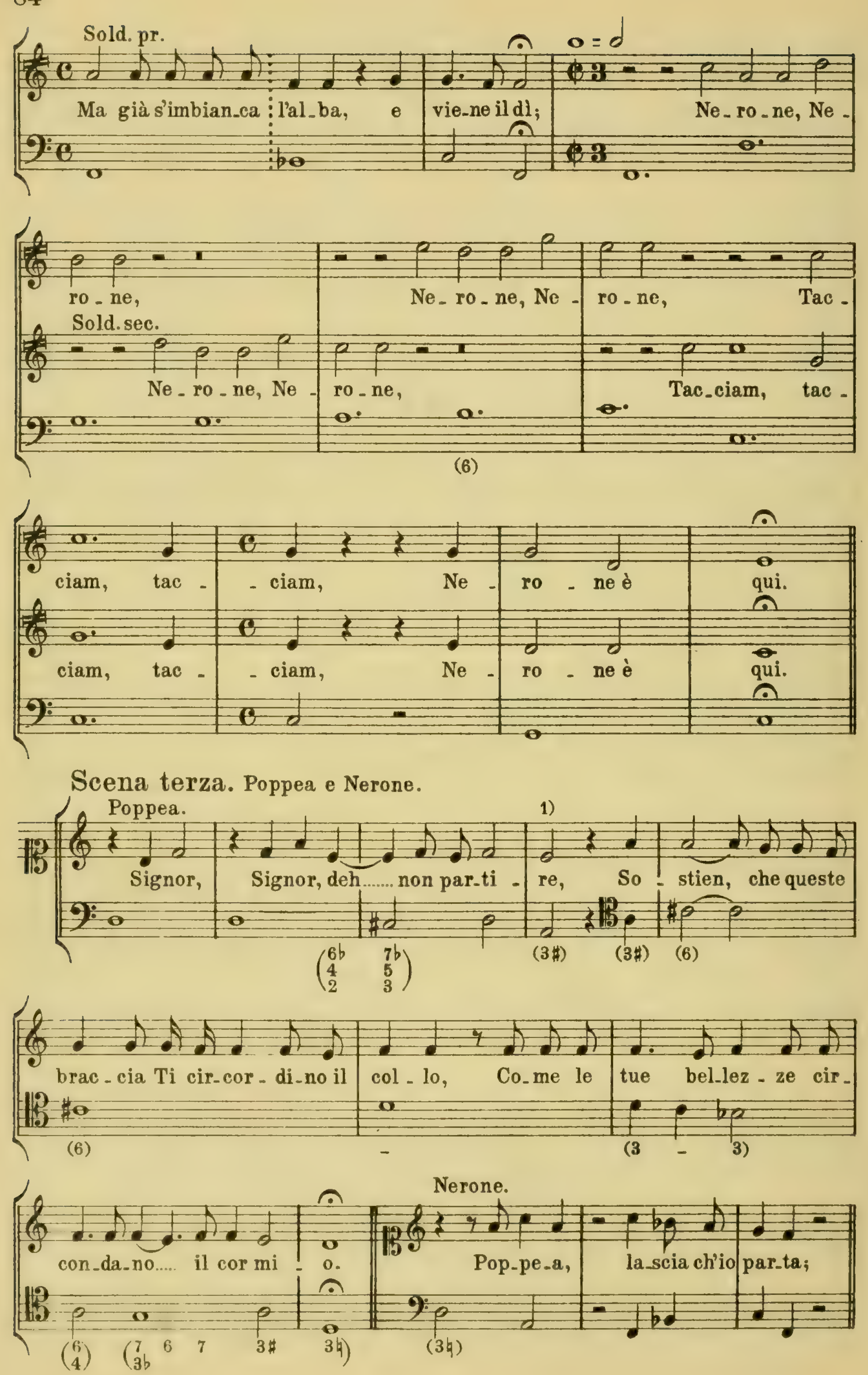

t.
Gli spir-ti a te sa-cri-fi-can-do in vo-ti. M'as-si-cu-ra-sti al fi-ne,
(3♯) 3♭ (♮) (♯)
Ch'ab-brac-cia-te ha-vrei.... nel tuo bel se-no, Le mie be-a-ti-tu-
-dini a-mo-ro-se, I-o di cre-du-la speme il se-me spar-si,
(3♯)
Ma, ma l'a-ria, l'a-ria e'l ciel a dan-ni mie-i ri-vol-to.
(3♮) (3♯)
Scena seconda. Ottone e due soldati, che si risvegliano.
Soldato primo.
Chi par-la? Chi par-la?
Ottone.
Tem-pestò di ru-i-ne
Sold. primo.
Chi par-la?
Ottone.
il mio rac-col-to.
Sold. pr.
Chi va li? chi va li?
Soldato secondo.
Ca-me-ra-ta, Ca-me-ra-ta!
Sold. pr.
Ohi-mè, an-cor non è di?
(6)
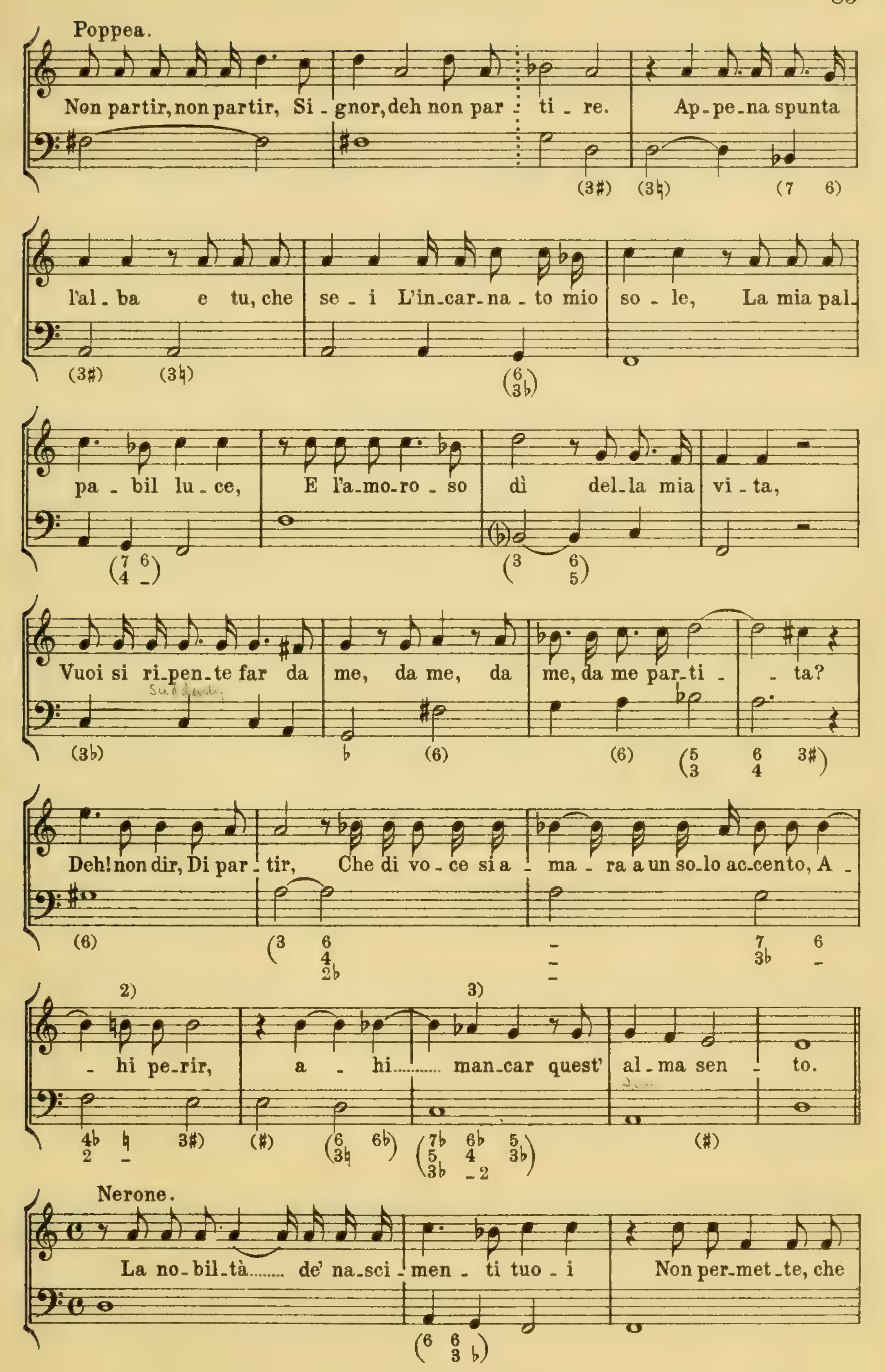

Sold. sec.
Ca_me_ra_ta, che fai? Par_che par_li so_gnan_do.
Sold. pr.
Sor_go_no pur dall' al_ba i pri_mi ra_i.
Sold. sec.
Sù, ris_ve_glia_ti tos_to,
Sold. pr.
Non ho dor_mi_to in que_sta not_te ma_i.
Sold. sec.
Sù, sù, sù, ris_ve_gli a_ti tos_to, Guar_dia_mo il nostro pos_to.
Sold. pr.
Sia ma_le_det_to A_mor, sia ma_le_det_to A_mor sia ma_le_det_to A_mor, Pop_pe_a, Ne_ro_ne, E Ro_ma e la mi_li_ti_a
Sa_tis_far io non pos_so al_la pi_gri_tia Un gior_no, un ho_ra so_la.
1)
La no_stra Im_pe_ra_
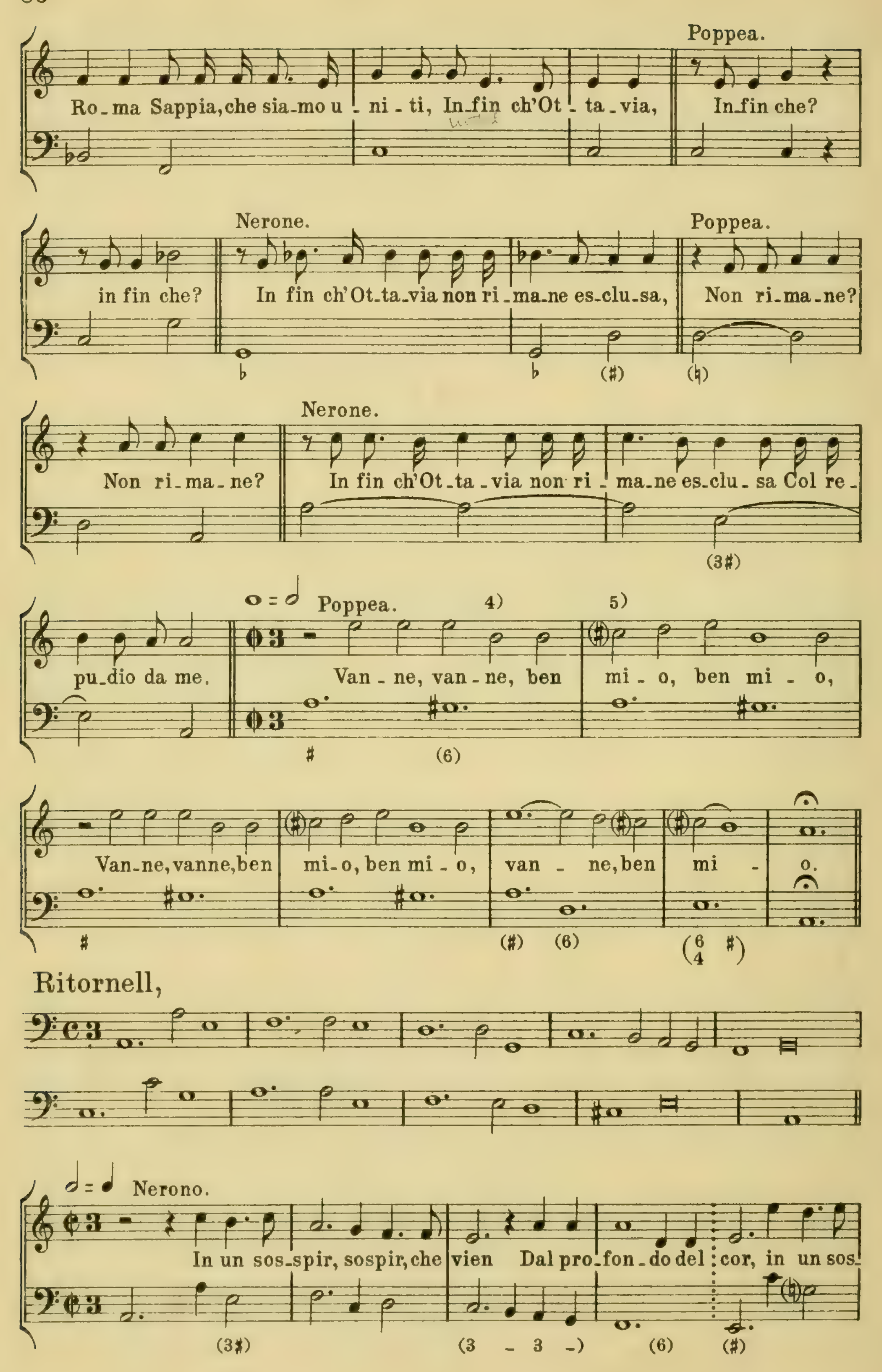

tri_ce, Stil - la se stes_sa in pianti, E Neron per Pop - pe - a la vi_li - pen_de. L Ar - me - nia si ri_bel - la, Et e - gli non ci pen_sa.
(6) (3#)
La Pa - no_nia dà all' ar_mi, dà all' ar_mi, et ei se ne ri - - - - - - - de.
(3#) (6#) (6)
t.
Sold. pr.
(6) (3# 6 6 6 4 3#)
Di'pur, di' pur ch'il Pren_ce nostro rubb'a tut - ti, Per do - nar ad al_cu - ni; L'in_no_cen - za va af_flit - ta, Ei sce_le_ra - ti stan sem - pre a man drit - ta.
(3#) ♭ (#)
Sold. sec.
Sol del pe_dan - te Se - ne_ca si fi - da.
Sold. pr.
Di quel vec_chion ra - pa - ce?
(#)
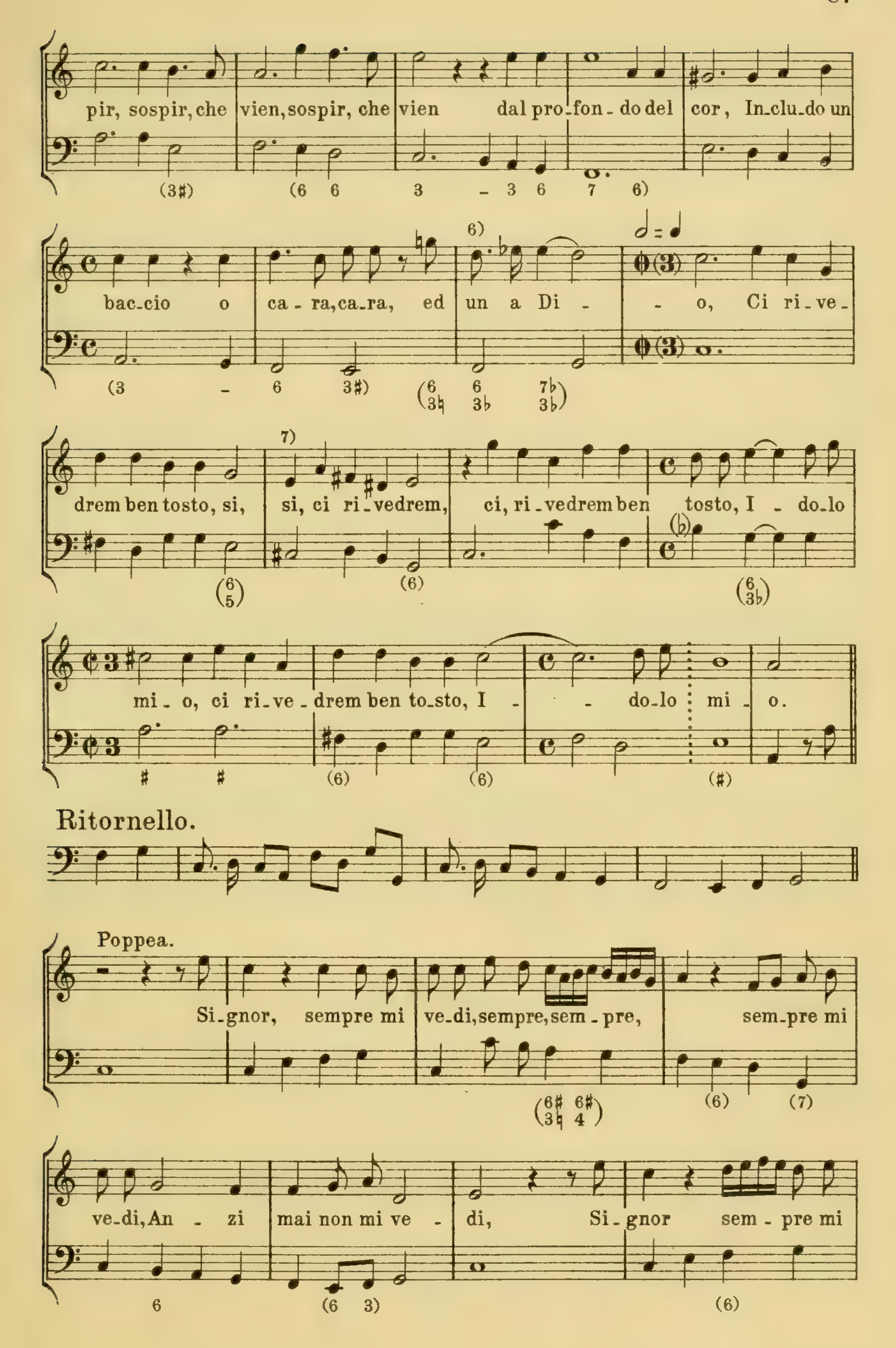

Sold. sec.
Di quel vol-pon sa-ga-ce.
Sold. pr.
Di quel reo cor-ti-gia-no, Che fon-da il suo gua-da-gno, Nel tra-dir il com-pa-gno.
Sold. sec.
Di quell' em-pio ar-chi-tet-to, Che si fà ca-sa sul se-pol-cro al-tru-i.
Sold. pr.
Non ri-dir, non ri-dir, quel che di-cia-mo.
Nel fi-dar-ti va scal-tro; Se gl'oc-chi non si fi-dan l'un dell' al-tro,
E pe-rò nel guar-dar van sem-pre in-sie-me.
Sold. pr.
Im-pa-
Sold. sec.
Im-pa-ria-mo im, pa-ria-mo da gl'oc-chi;
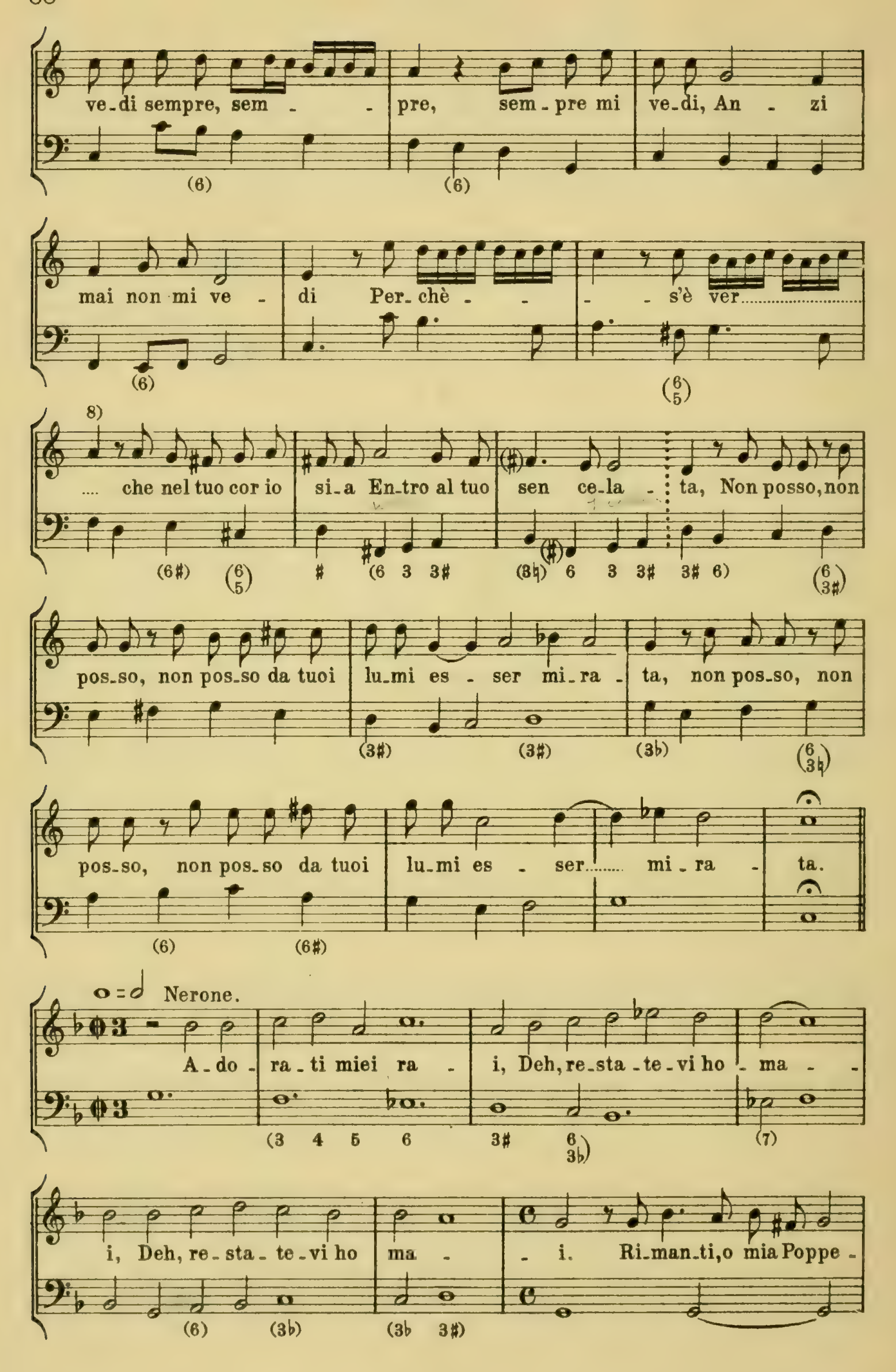

ria_mo,im_pa_ria_mo da gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi.
Impa_
(6)
ria
mo da
(#)
gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi, im_pa_ria_mo
Im_pa_ria_mo, im_pa_
(6#)
(#)
ria
im_pa_ria
mo da gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi.
mo da gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi.

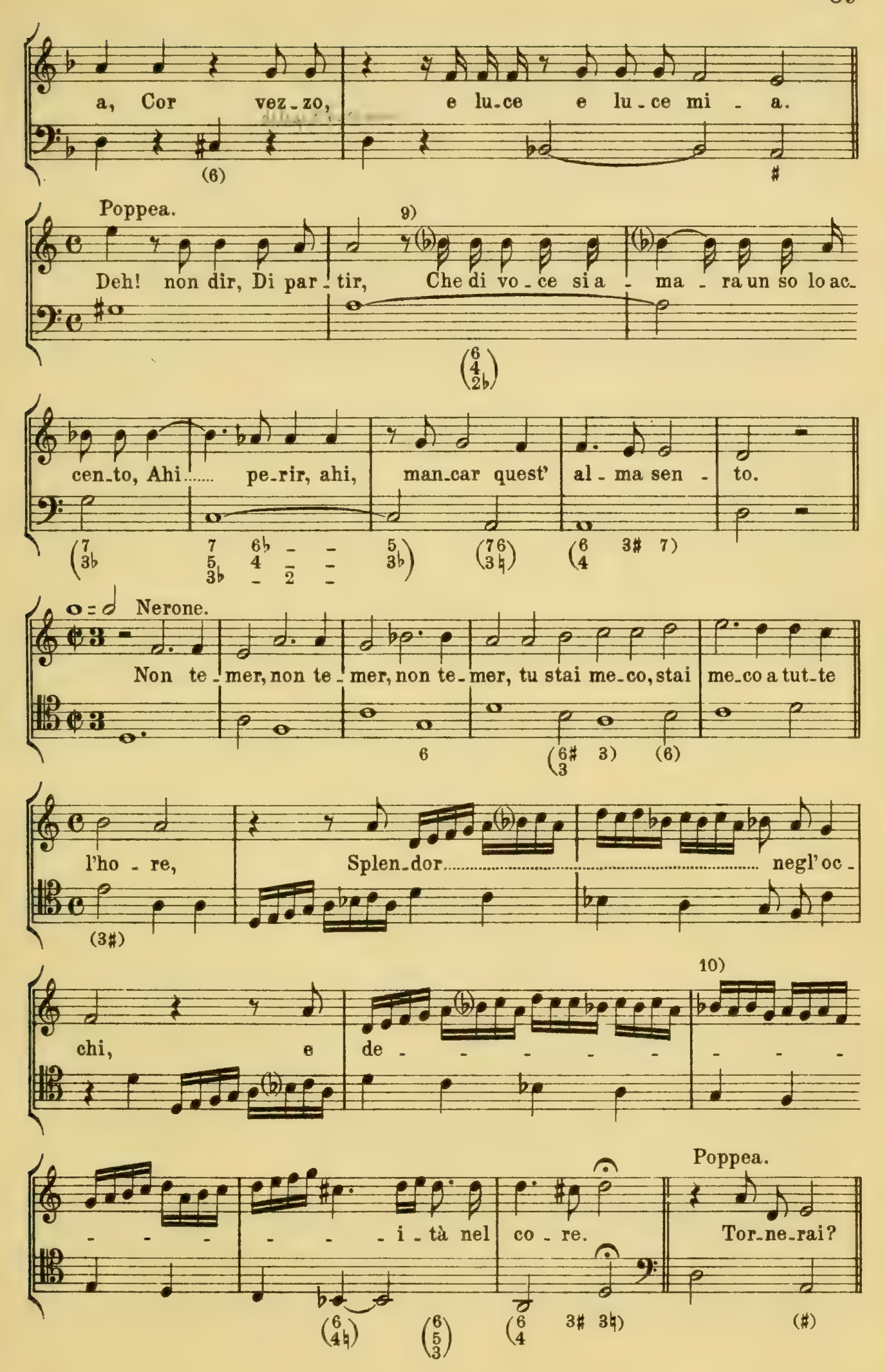

Sold. pr.
Ma già s'imbian-ca l'al-ba, e vie-ne il dì; Ne-ro-ne, Ne-ro-ne, Ne-ro-ne, Ne-ro-ne, Tac-ciam, tac-ciam, Ne-ro-ne è qui.
Sold. sec.
Ne-ro-ne, Ne-ro-ne, Tac-ciam, tac-ciam, tac-ciam, Ne-ro-ne è qui.
Scena terza. Poppea e Nerone.
Poppea.
Signor, Signor, deh....... non par-ti-re, So-stien, che queste brac-cia Ti cir-cor-di-no il col-lo, Co-me le tue bel-lez-ze cir-con-da-no..... il cor mi-o.
Nerone.
Pop-pe-a, la-scia ch'io par-ta;
1)
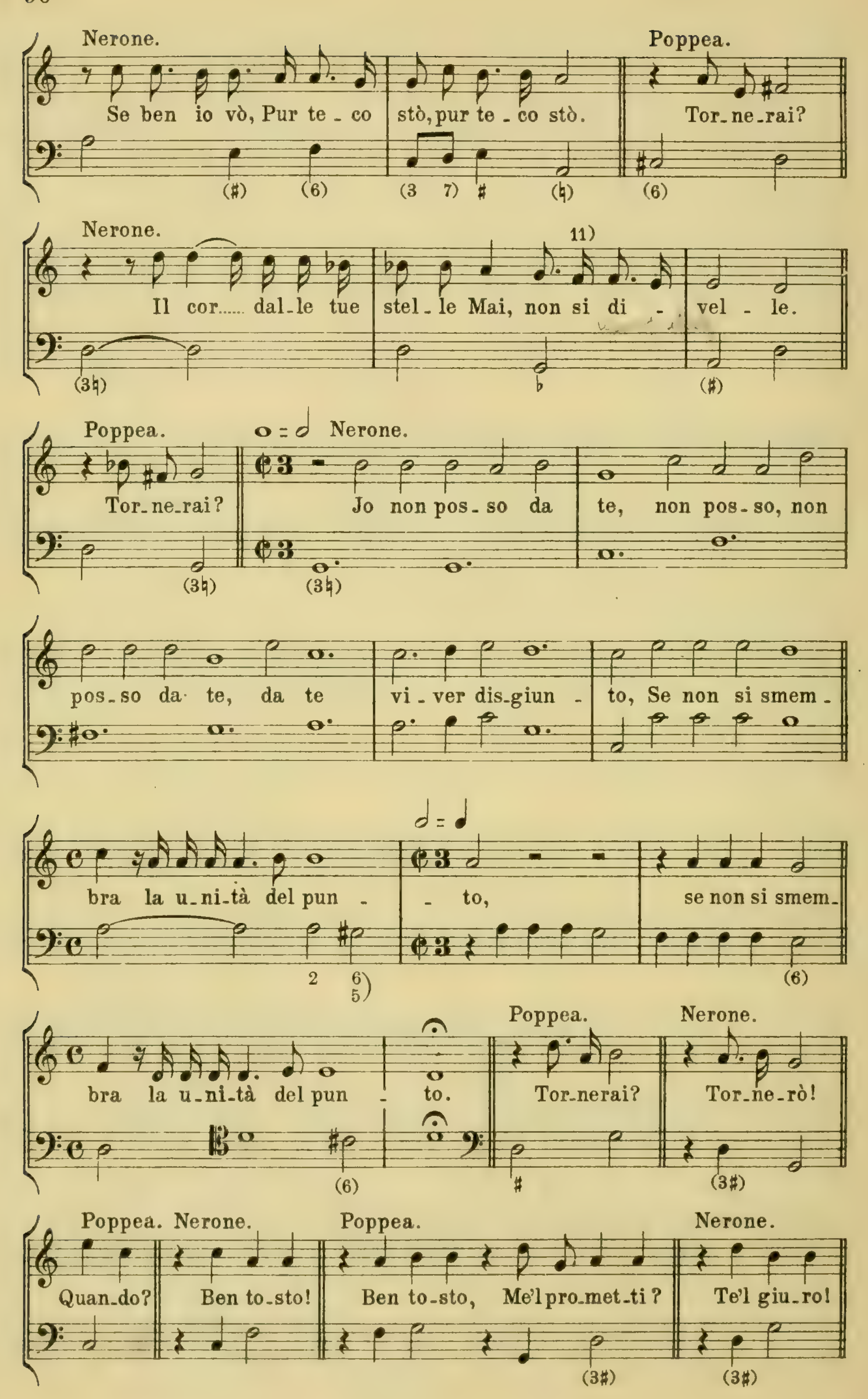

Poppea.
Non partir, non partir, Si - gnor, deh non par - ti - re. Ap - pe - na spunta
(3♯) (3♮) (7 6)
l'al - ba e tu, che se - i L'in - car - na - to mio so - le, La mia pal -
(3♯) (3♮) (6 3♭)
pa - bil lu - ce, E l'a - mo - ro - so dì del - la mia vi - ta,
(7 6 4 -) (3 6 5)
Vuoi si ri - pen - te far da me, da me, da me, da me par - ti - - ta?
(3♭) ♭ (6) (6) (5 3 6 4 3♯)
Deh! non dir, Di par - tir, Che di vo - ce si a - ma - ra a un so - lo ac - cento, A -
(6) (3 6 4 2♭) 7 3♭ 6
2) 3)
- hi pe - rir, a - hi....... man - car quest' al - ma sen - to.
4♭ 2 ♮ 3♯) (♯) (6 3♮ 6♭) (7♭ 5 3♭ 6♭ 4 2 5 3♭) (♯)
Nerone.
La no - bil - tà....... de' na - sci - men - ti tuo - i Non per - met - te, che
(6 6 3 ♭)
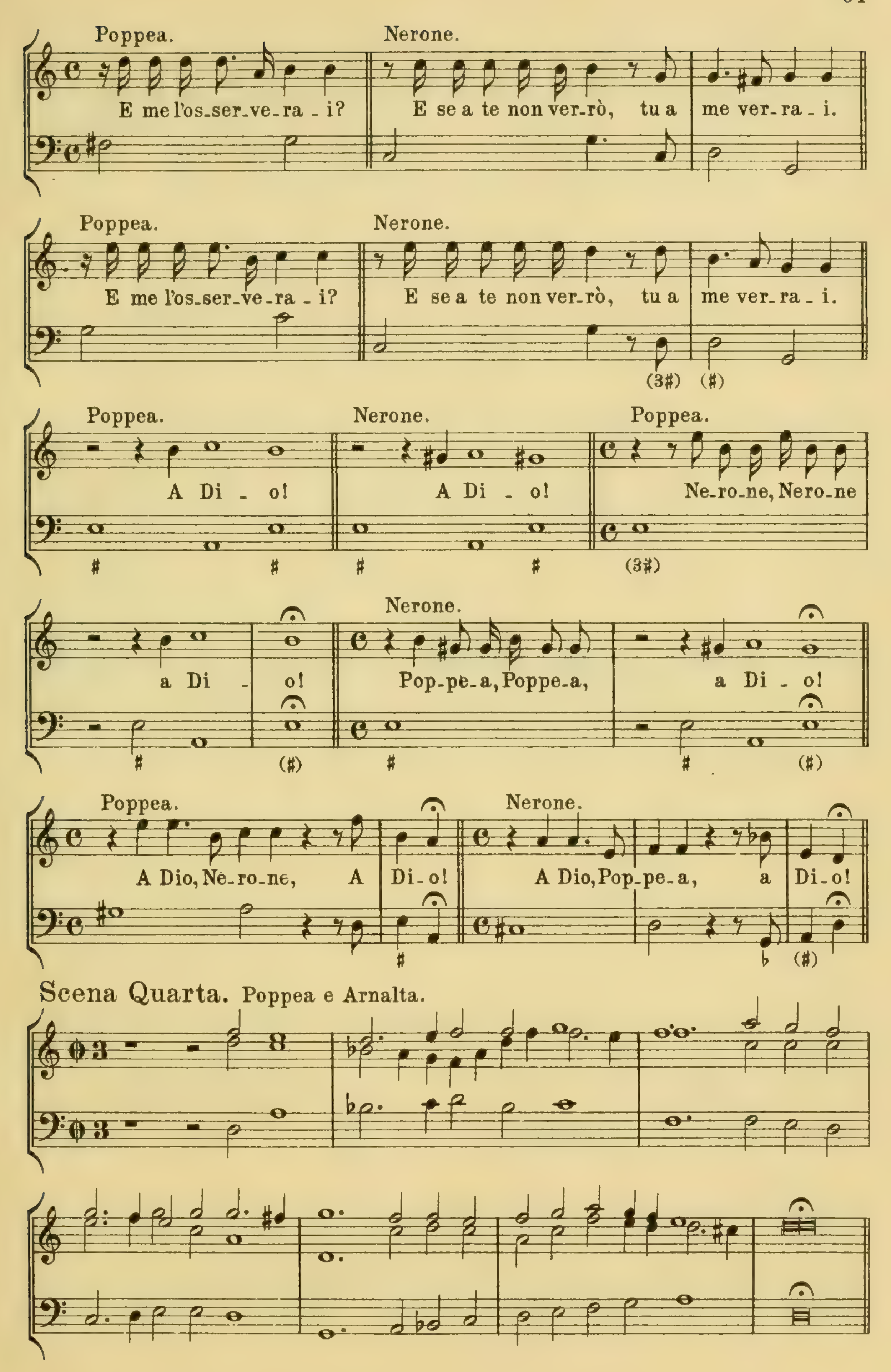

Poppea.
Ro-ma Sappia, che sia-mo u - ni - ti, In-fin ch'Ot - ta-via,
In-fin che?
in fin che?
Nerone.
In fin ch'Ot-ta-via non ri - ma-ne es-clu-sa,
Poppea.
Non ri-ma-ne?
Non ri-ma-ne?
Nerone.
In fin ch'Ot-ta-via non ri - ma-ne es-clu - sa Col re - pu-dio da me.
Poppea.
4)
5)
Van - ne, van - ne, ben mi - o, ben mi - o,
Van-ne, vanne, ben mi-o, ben mi - o, van - ne, ben mi - o.
Ritornell,
Nerono.
In un sos-spir, sospir, che vien Dal pro-fon-do del cor, in un sos-
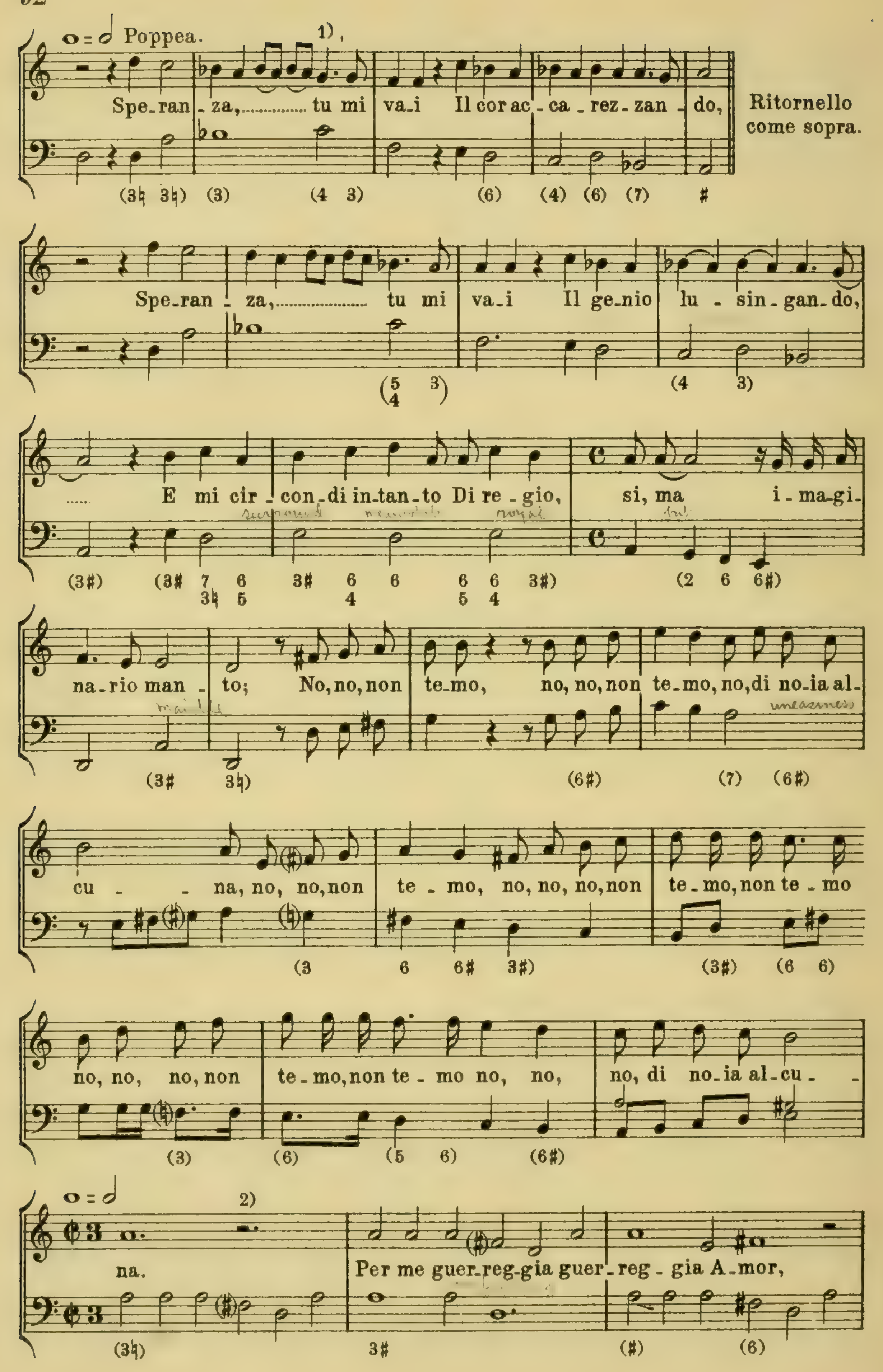

pir, sospir, che vien, sospir, che vien dal pro-fon-do del cor, In-clu-do un
bac-cio o ca-ra, ca-ra, ed un a Di - - o, Ci ri-ve-
drem ben tosto, si, si, ci ri-vedrem, ci, ri-vedrem ben tosto, I - do-lo
mi - o, ci ri-ve-drem ben to-sto, I - - do-lo mi - o.
Ritornello.
Poppea.
Si-gnor, sempre mi ve-di, sempre, sem-pre, sem-pre mi
ve-di, An - zi mai non mi ve - di, Si-gnor sem - pre mi

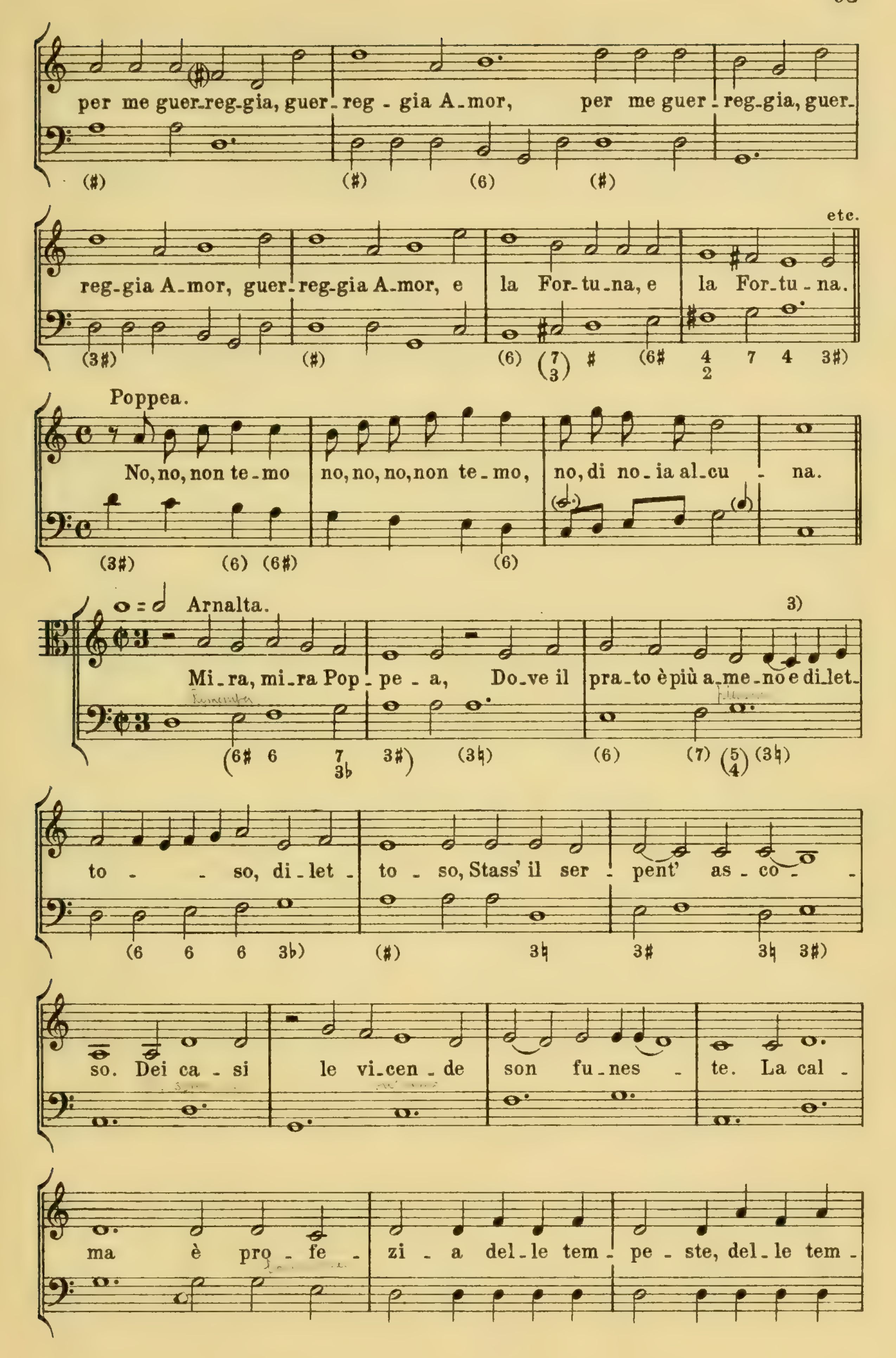

ve_di sempre, sem - - pre, sem_pre mi ve_di, An - zi
(6) (6)
mai non mi ve - di Per_chè - - - - s'è ver.........
(6) (6 5)
8)
.... che nel tuo cor io si_a En_tro al tuo sen ce_la - ta, Non posso, non
(6♯) (6 5) ♯ (6 3 3♯ (3♮) 6 3 3♯ 3♯ 6) (6 3♯)
pos_so, non pos_so da tuoi lu_mi es - ser mi_ra - ta, non pos_so, non
(3♯) (3♯) (3♭) (6 3♮)
pos_so, non pos_so da tuoi lu_mi es - ser......... mi - ra - ta.
(6) (6♯)
Nerone.
A - do - ra - ti miei ra - i, Deh, re_sta - te_vi ho - ma - -
(3 4 5 6 3♯ 6 3♭) (7)
i, Deh, re - sta - te_vi ho ma - - i. Ri_man_ti,o mia Poppe -
(6) (3♭) (3♭ 3♯)
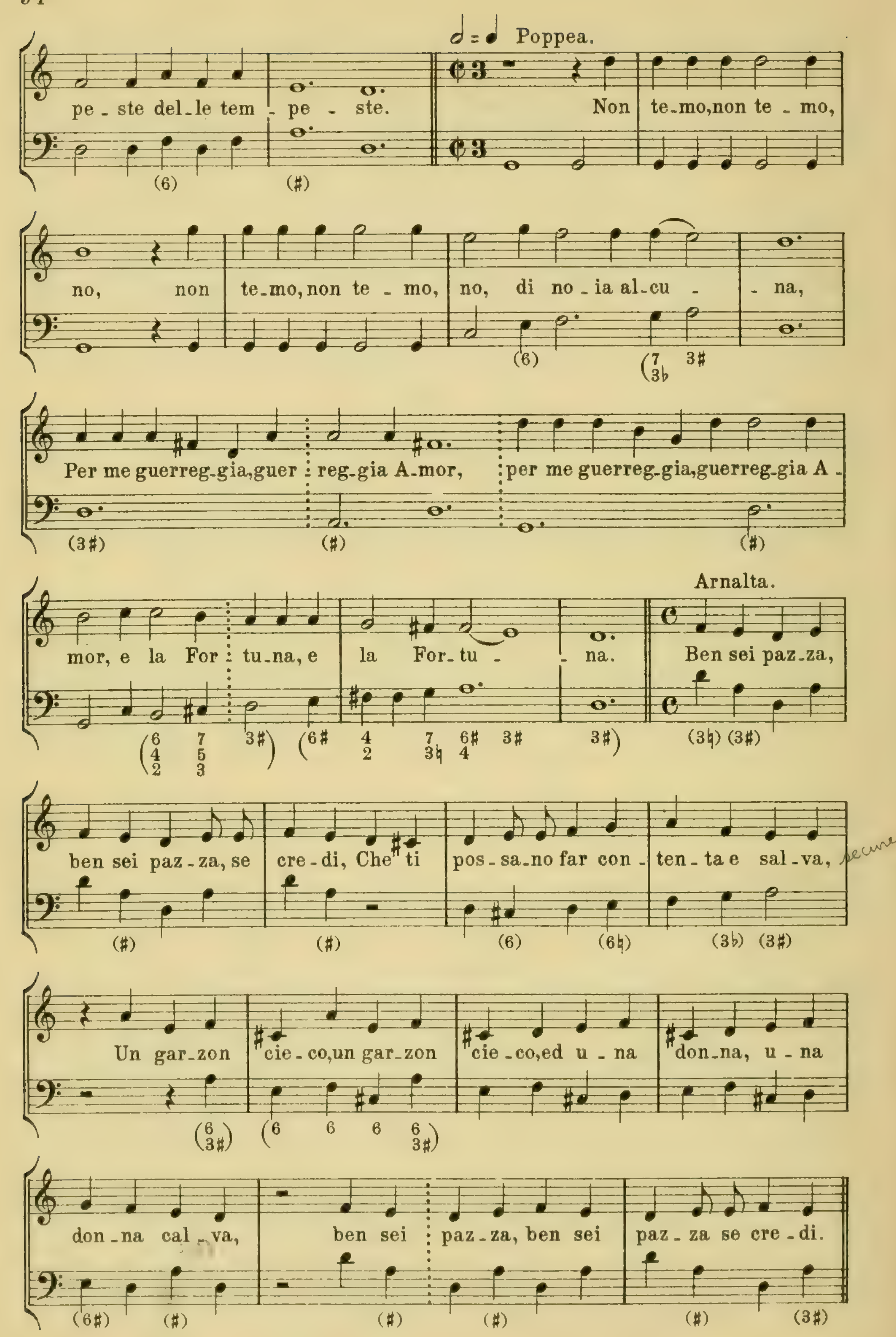

a, Cor vez_zo, e lu_ce e lu_ce mi - a.
Poppea.
Deh! non dir, Di par_tir, Che di vo_ce si a - ma - ra un so lo ac_
cen_to, Ahi...... pe_rir, ahi, man_car quest' al - ma sen - to.
Nerone.
Non te_mer, non te_mer, non te_mer, tu stai me_co, stai me_co a tut_te
l'ho - re, Splen_dor............ negl'oc_
chi, e de - - - - - - - - -
- - - - - - i - tà nel co - re.
Poppea.
Tor_ne_rai?


Nerone.
Se ben io vò, Pur te_co stò, pur te_co stò.
(♯) (6) (3 7) ♯ (♮) (6)
Poppea.
Tor_ne_rai?
Nerone.
Il cor...... dal_le tue stel_le Mai, non si di - vel - le.
11)
(3♮) ♭ (♯)
Poppea.
Tor_ne_rai?
(3♮) (3♮)
Nerone.
Jo non pos_so da te, non pos_so, non pos_so da te, da te vi_ver dis_giun - to, Se non si smem_bra la u_ni_tà del pun - to, se non si smem_
2 6 5 (6)
bra la u_ni_tà del pun - to.
(6) ♯ (3♯)
Poppea.
Tor_nerai?
Nerone.
Tor_ne_rò!
Poppea.
Quan_do?
Nerone.
Ben to_sto!
Poppea.
Ben to_sto, Me'l pro_met_ti?
(3♯)
Nerone.
Te'l giu_ro!
(3♯)
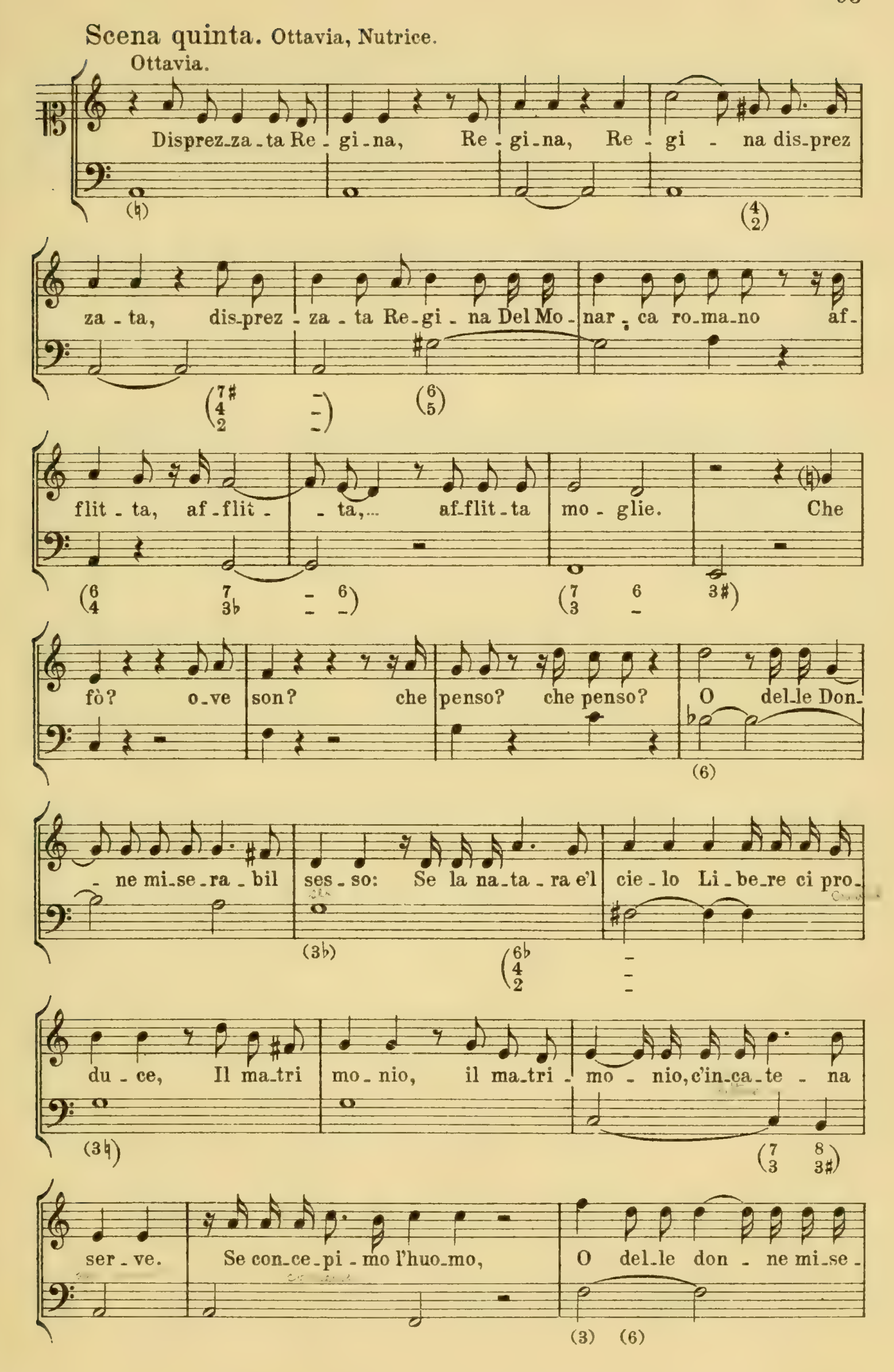

Poppea.
Nerone.
E me l'os-ser-ve-ra - i?
E se a te non ver-rò, tu a
me ver-ra - i.
Poppea.
Nerone.
E me l'os-ser-ve-ra - i?
E se a te non ver-rò, tu a
me ver-ra - i.
(3♯) (♯)
Poppea.
Nerone.
Poppea.
A Di - o!
A Di - o!
Ne-ro-ne, Nero-ne
♯ ♯ ♯ ♯ (3♯)
a Di - o!
Nerone.
Pop-pe-a, Poppe-a,
a Di - o!
♯ (♯) ♯ ♯ (♯)
Poppea.
Nerone.
A Dio, Ne-ro-ne, A Di-o!
A Dio, Pop-pe-a, a Di-o!
♯ ♭ (♯)
Scena Quarta. Poppea e Arnalta.
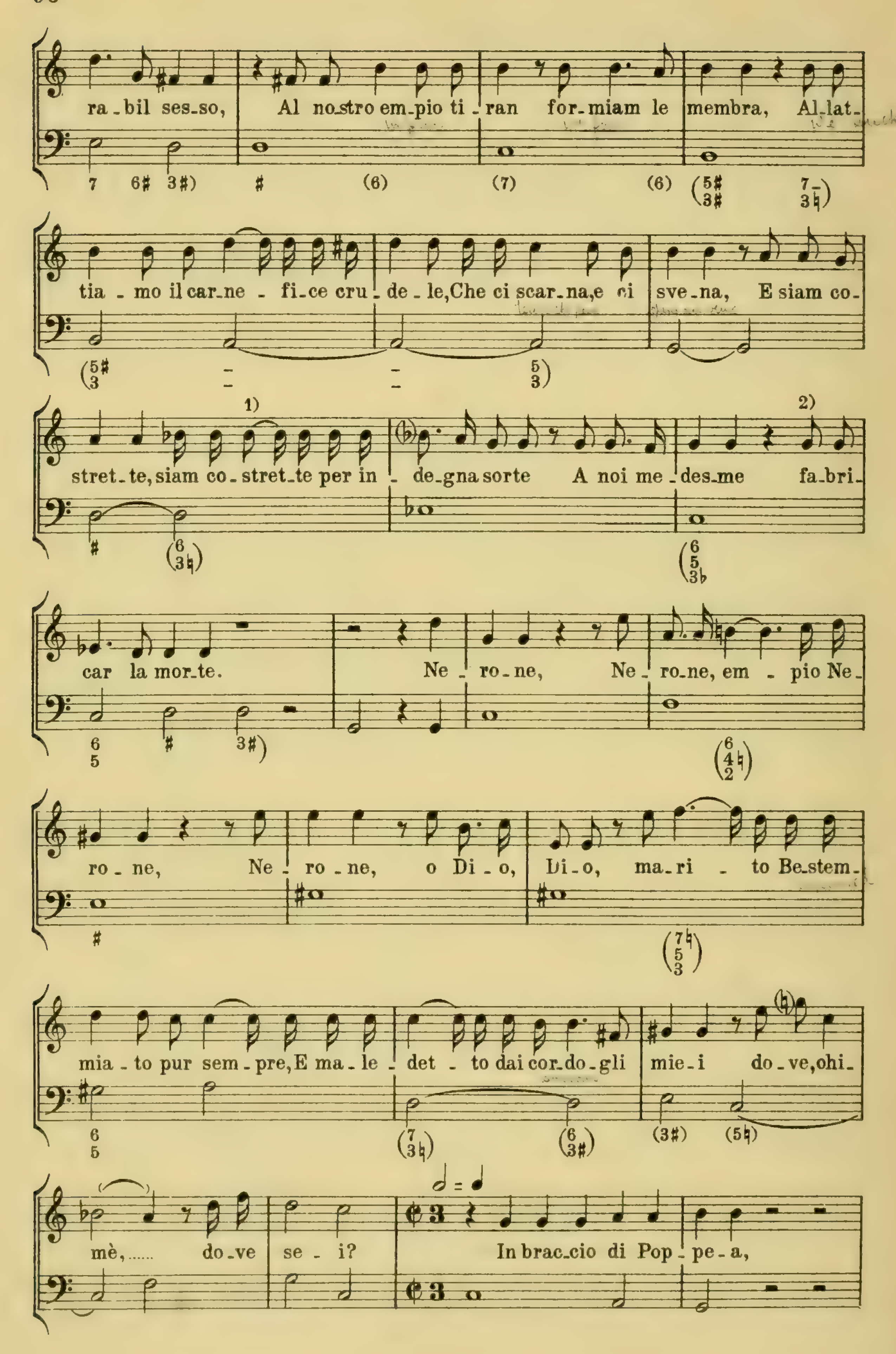

Poppea.
Spe_ran - za,............ tu mi va_i Il cor ac - ca - rez - zan - do,
Ritornello come sopra.
Spe_ran - za,............ tu mi va_i Il ge_nio lu - sin_gan_do,
...... E mi cir - con_di in_tan_to Di re - gio, si, ma i - ma_gi_na_rio man - to;
No, no, non te_mo, no, no, non te_mo, no, di no_ia al_cu - - na, no, no, non te - mo, no, no, no, non te - mo, non te - mo
no, no, no, non te - mo, non te - mo no, no, no, di no_ia al_cu - - na.
Per me guer_reg_gia guer - reg - gia A_mor,
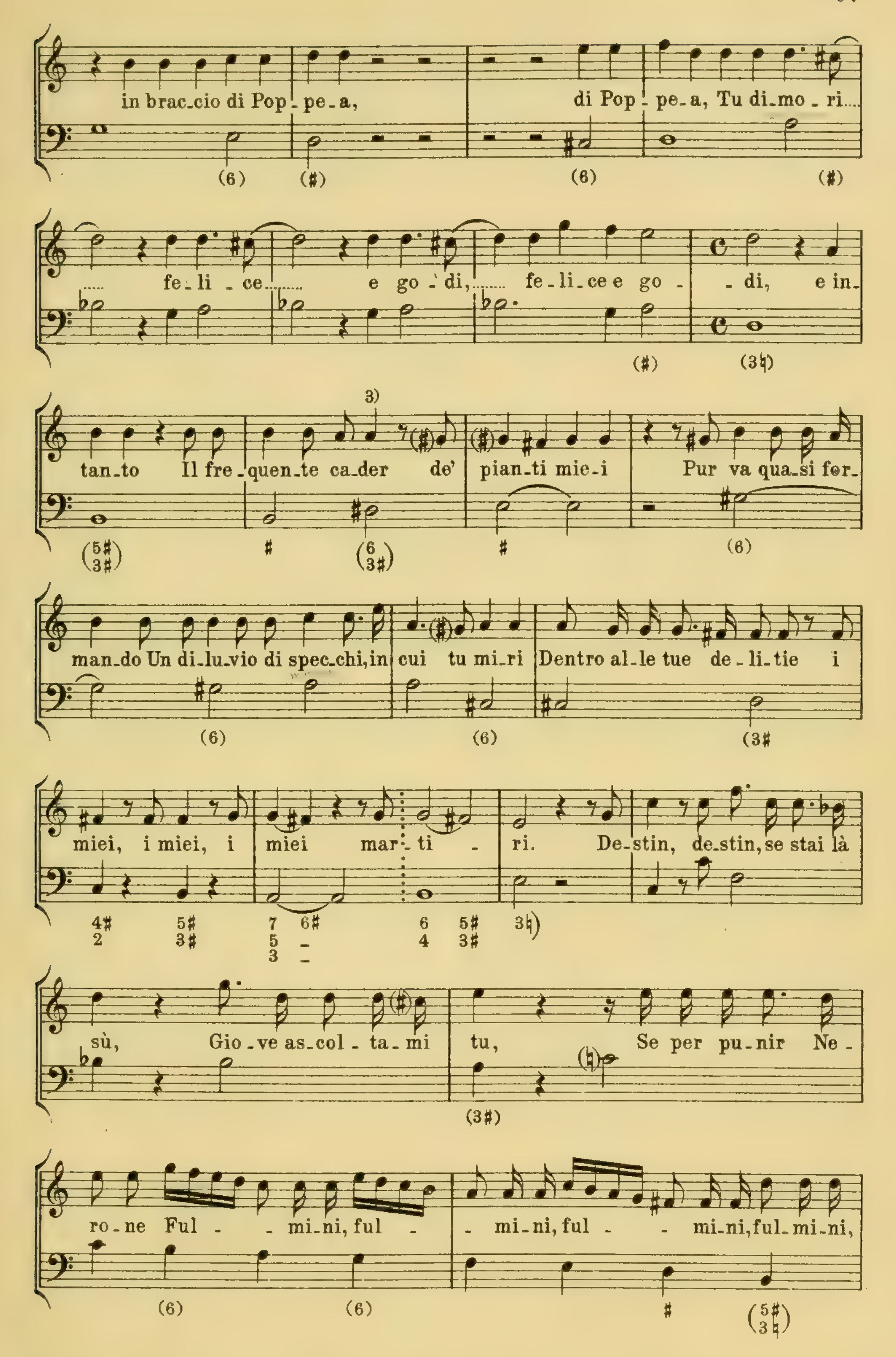

per me guer-reg-gia, guer-reg - gia A-mor, per me guer-reg-gia, guer-
(♯) (♯) (6) (♯)
reg-gia A-mor, guer-reg-gia A-mor, e la For-tu-na, e la For-tu-na.
etc.
(3♯) (♯) (6) (7 3) ♯ (6♯ 4 2 7 4 3♯)
Poppea.
No, no, non te-mo no, no, no, non te-mo, no, di no-ia al-cu - na.
(3♯) (6) (6♯) (6)
Arnalta.
3)
Mi-ra, mi-ra Pop-pe - a, Do-ve il pra-to è più a-me-no e di-let-
(6♯ 6 7 3♭ 3♯) (3♮) (6) (7) (5 4) (3♮)
to - - so, di-let - to - so, Stass' il ser - pent' as - co - -
(6 6 6 3♭) (♯) 3♮ 3♯ 3♮ 3♯)
so. Dei ca - si le vi-cen-de son fu-nes - te. La cal -
ma è pro - fe - zi - a del-le tem-pe - ste, del-le tem -
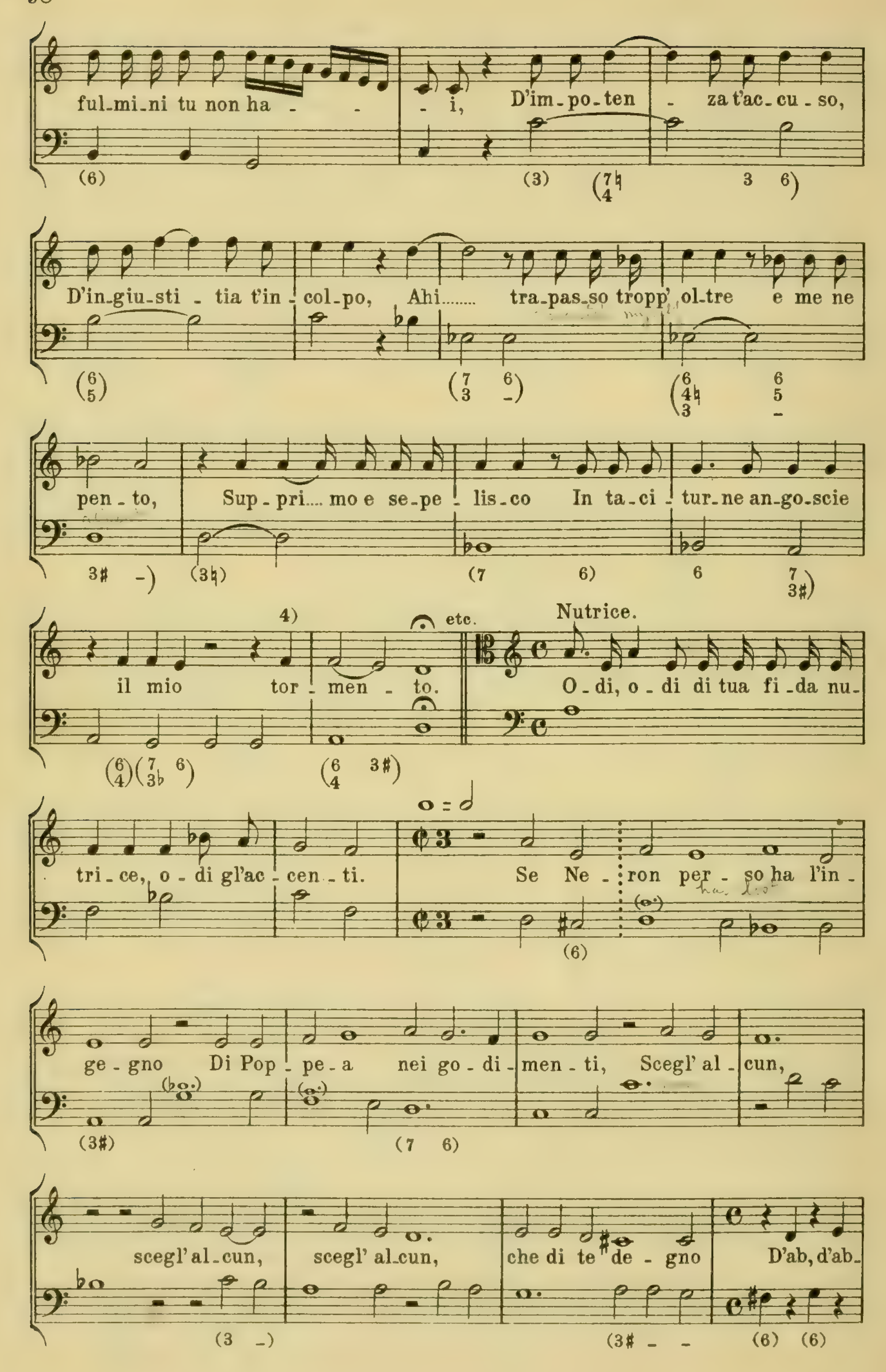

Poppea.
pe - ste del - le tem - pe - ste.
Non te - mo, non te - mo,
no, non te - mo, non te - mo,
no, di no - ia al - cu - - na,
Per me guerreg - gia, guer reg - gia A - mor,
per me guerreg - gia, guerreg - gia A - mor, e la For tu - na, e la For - tu - - na.
Arnalta.
Ben sei paz - za,
ben sei paz - za, se cre - di, Che ti pos - sa - no far con - ten - ta e sal - va,
Un gar - zon cie - co, un gar - zon cie - co, ed u - na don - na, u - na don - na cal - va,
ben sei paz - za, ben sei paz - za se cre - di.

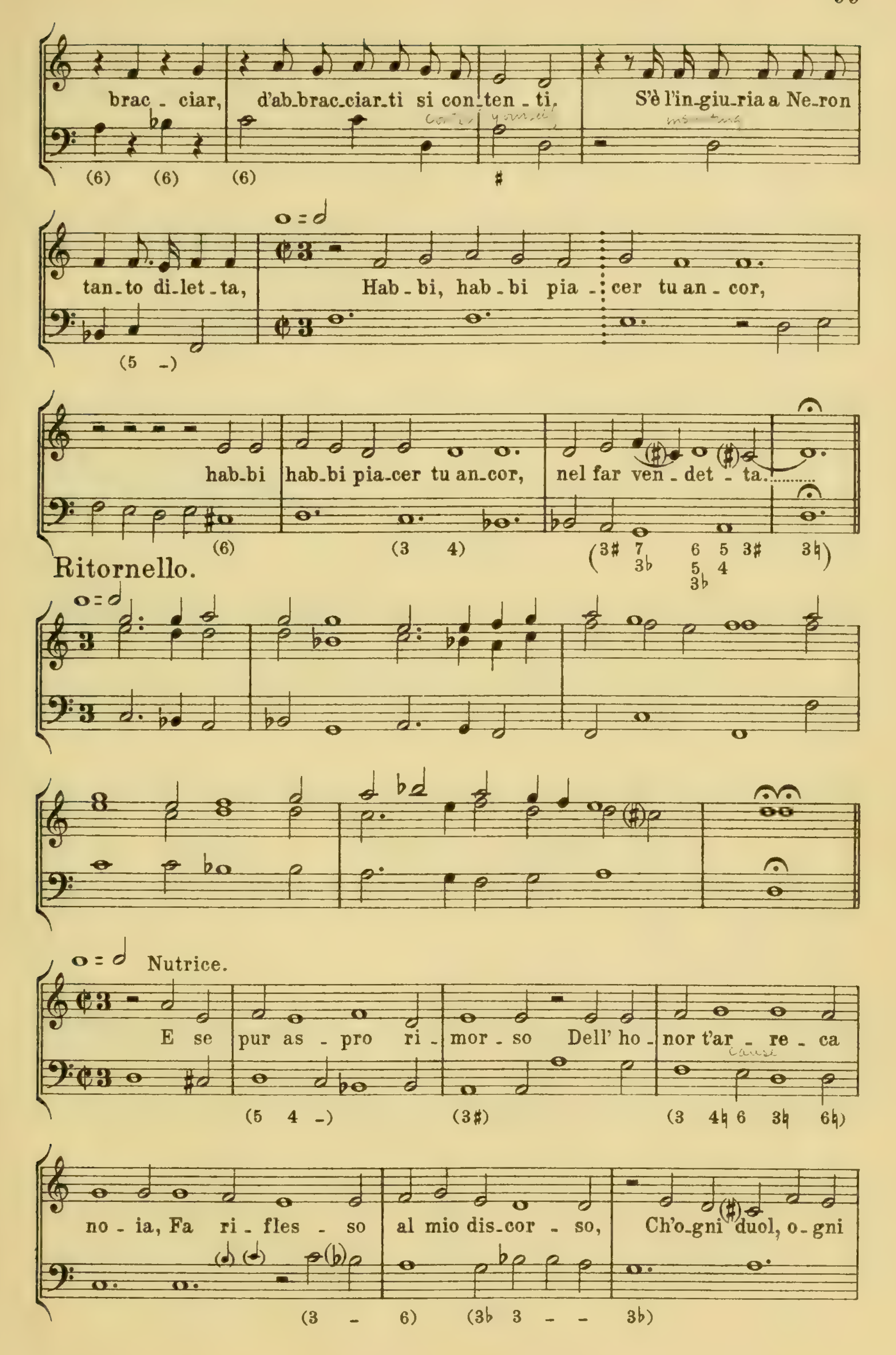
Scena quinta. Ottavia, Nutrice.

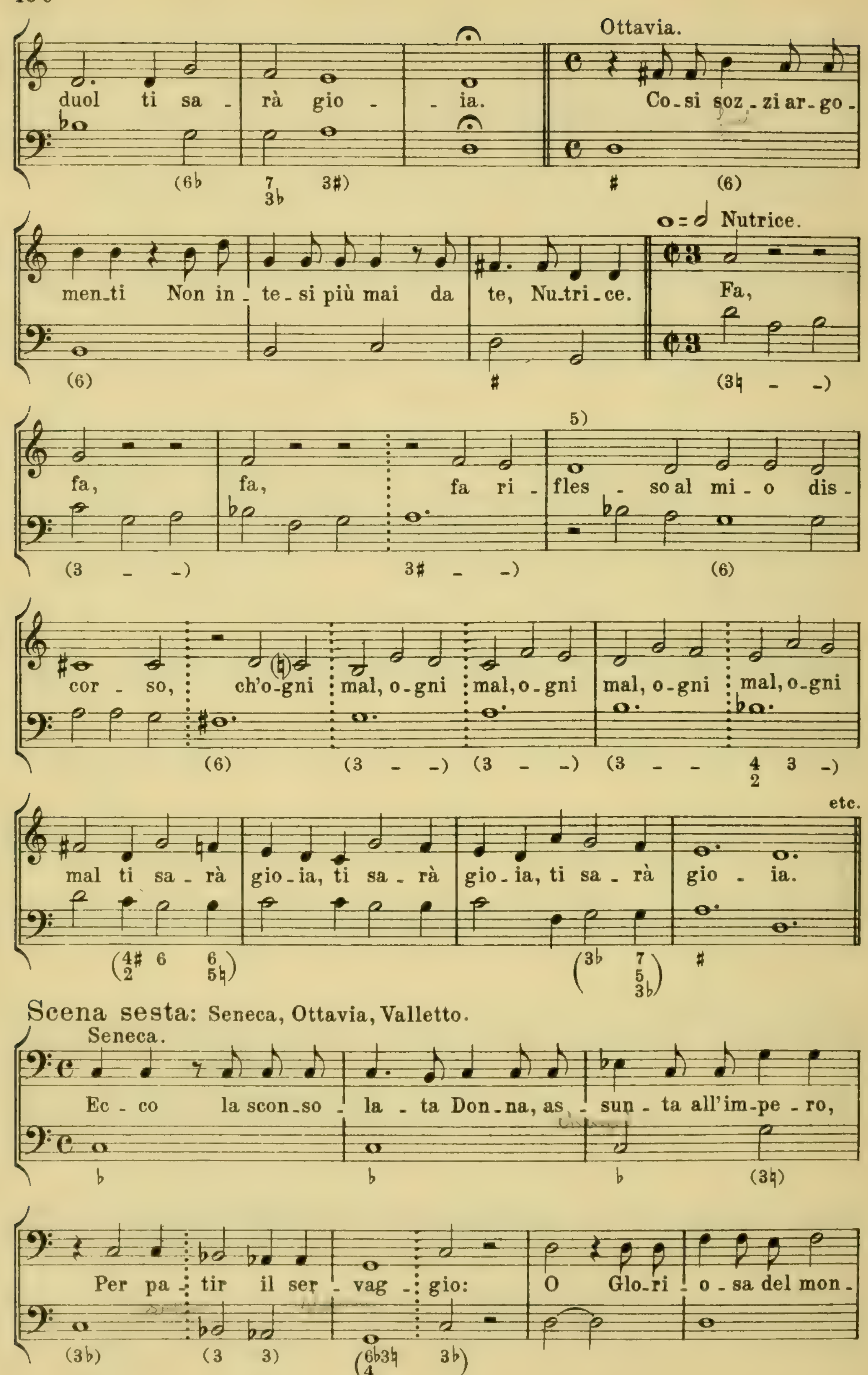


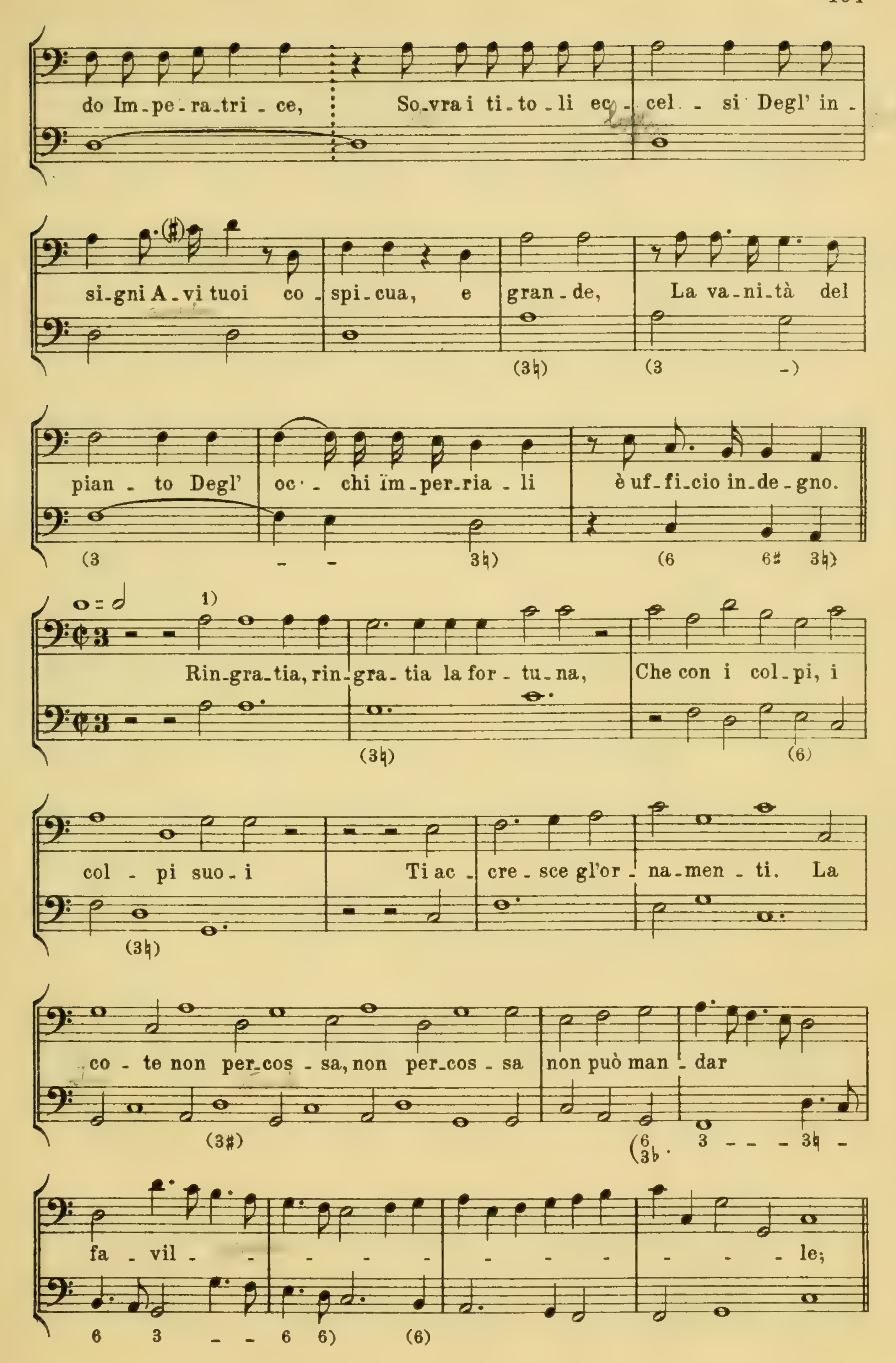

ra_bil ses_so, Al no_stro em_pio ti_ran for_miam le membra, Al_lat_
tia_mo il car_ne_fi_ce cru_de_le,Che ci scar_na,e ci sve_na, E siam co_
stret_te, siam co_stret_te per in_de_gna sorte A noi me_des_me fa_bri_
car la mor_te. Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, em_pio Ne_
ro_ne, Ne_ro_ne, o Di_o, Di_o, ma_ri_to Be_stem_
mia_to pur sem_pre,E ma_le_det_to dai cor_do_gli mie_i do_ve,ohi_
mè,...... do_ve se_i? In brac_cio di Pop_pe_a,


in brac_cio di Pop_pe_a,
di Pop_pe_a, Tu di_mo_ri....
..... fe_li_ce....... e go_di,....... fe_li_ce e go_ _di, e in_
tan_to Il fre_quen_te ca_der de' pian_ti mie_i Pur va qua_si for_
man_do Un di_lu_vio di spec_chi, in cui tu mi_ri Dentro al_le tue de_li_tie i
miei, i miei, i miei mar_ti_ri. De_stin, de_stin, se stai là
sù, Gio_ve as_col_ta_mi tu, Se per pu_nir Ne_
ro_ne Ful_mi_ni, ful_mi_ni, ful_mi_ni, ful_mi_ni,
3)
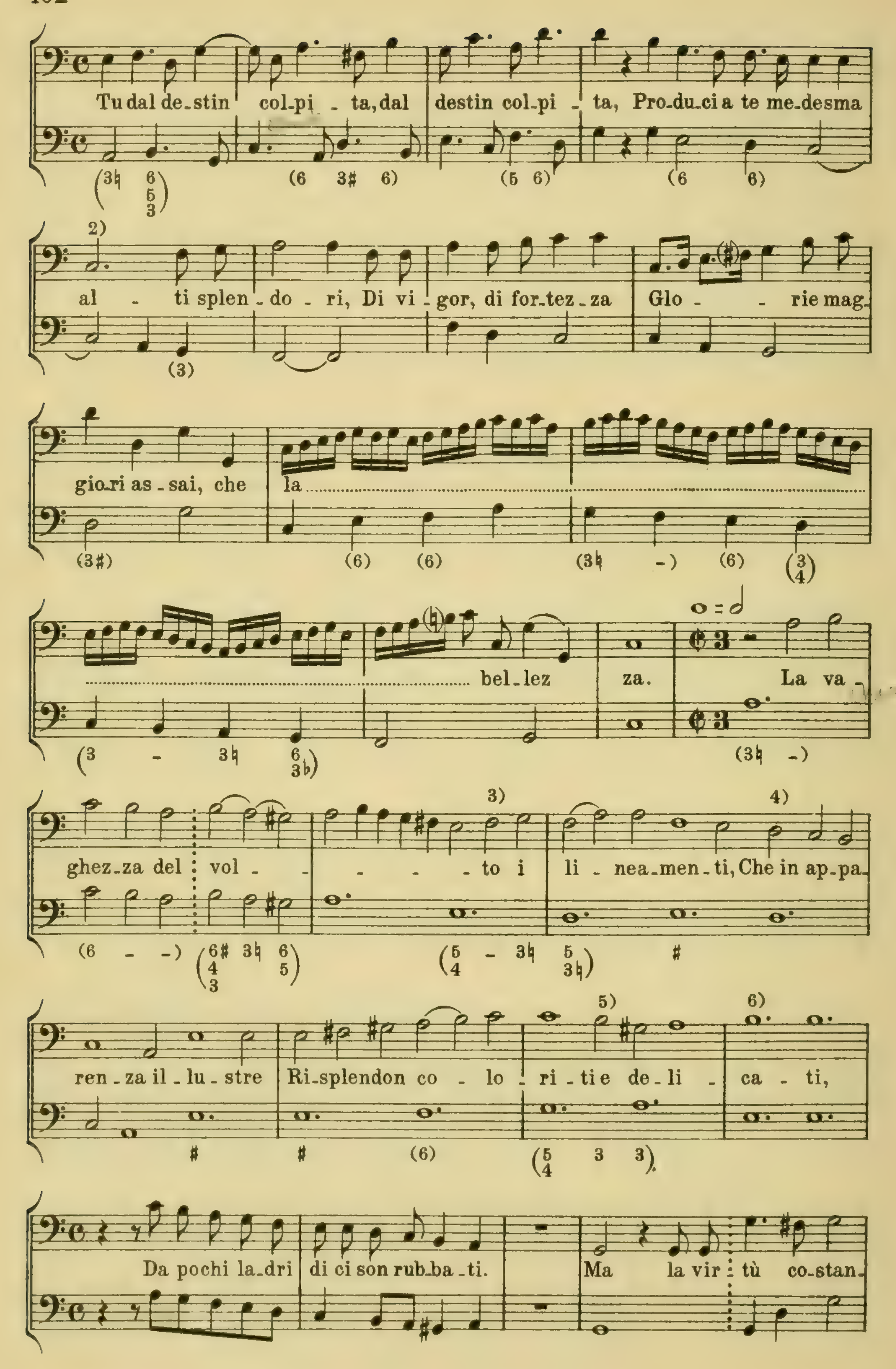

ful_mi_ni tu non ha - - - i, D'im_po_ten - za t'ac_cu_so,
D'in_giu_sti - tia t'in - col_po, Ahi........ tra_pas_so tropp' ol_tre e me ne
pen - to, Sup - pri.... mo e se_pe - lis_co In ta_ci - tur_ne an_go_scie
il mio tor - men - to.
etc.
Nutrice.
O - di, o - di di tua fi_da nu_
tri - ce, o - di gl'ac - cen - ti.
Se Ne - ron per - so ha l'in -
ge - gno Di Pop - pe - a nei go - di - men - ti, Scegl' al - cun,
scegl' al_cun, scegl' al_cun, che di te de - gno
D'ab, d'ab_
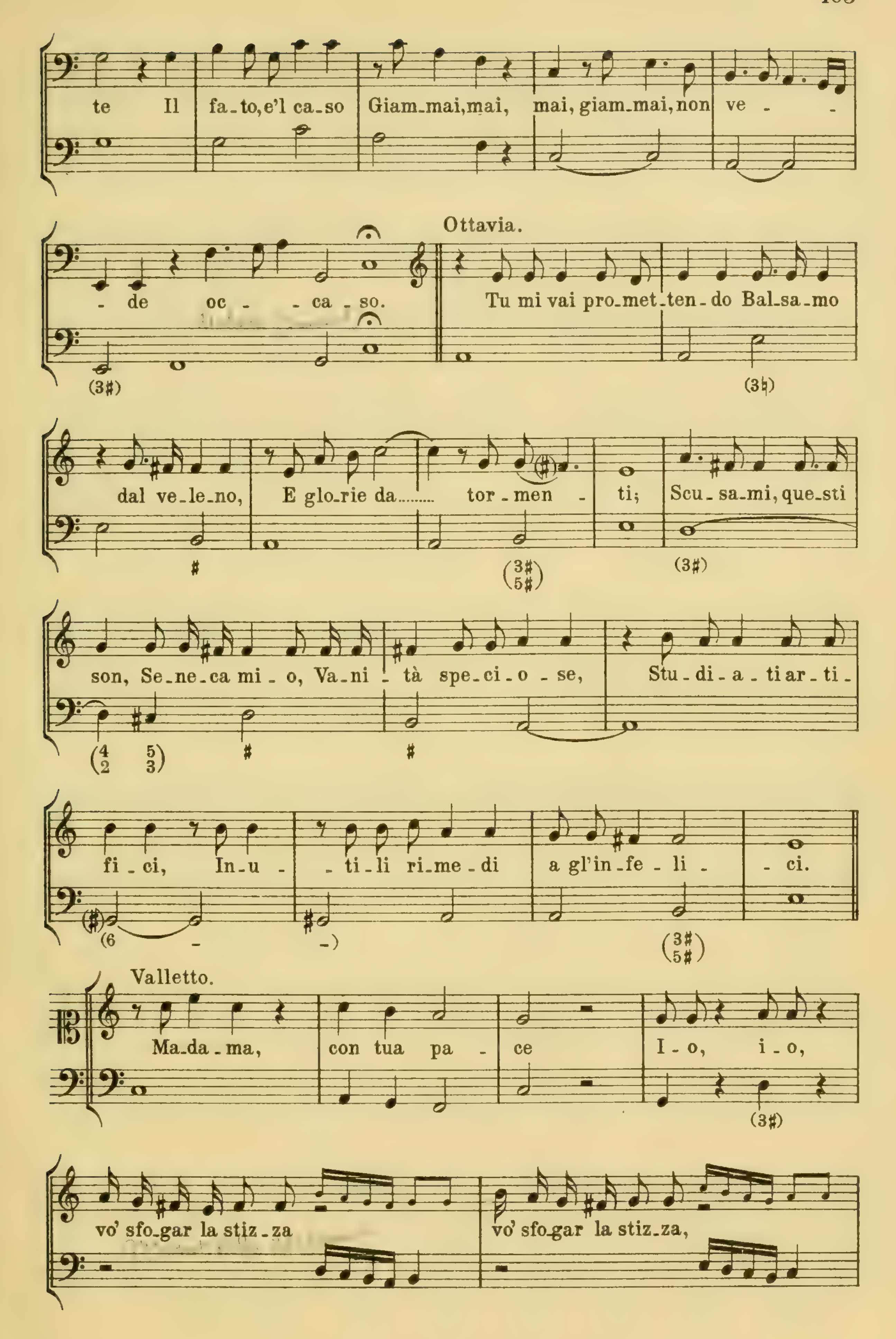

brac - ciar, d'ab-brac-ciar-ti si con-ten - ti, S'è l'in-giu-ria a Ne-ron
tan-to di-let-ta, Hab - bi, hab - bi pia - cer tu an - cor,
hab-bi hab-bi pia-cer tu an-cor, nel far ven - det - ta.
Ritornello.
Nutrice.
E se pur as - pro ri - mor - so Dell' ho - nor t'ar - re - ca
no - ia, Fa ri - fles - so al mio dis-cor - so, Ch'o-gni duol, o-gni

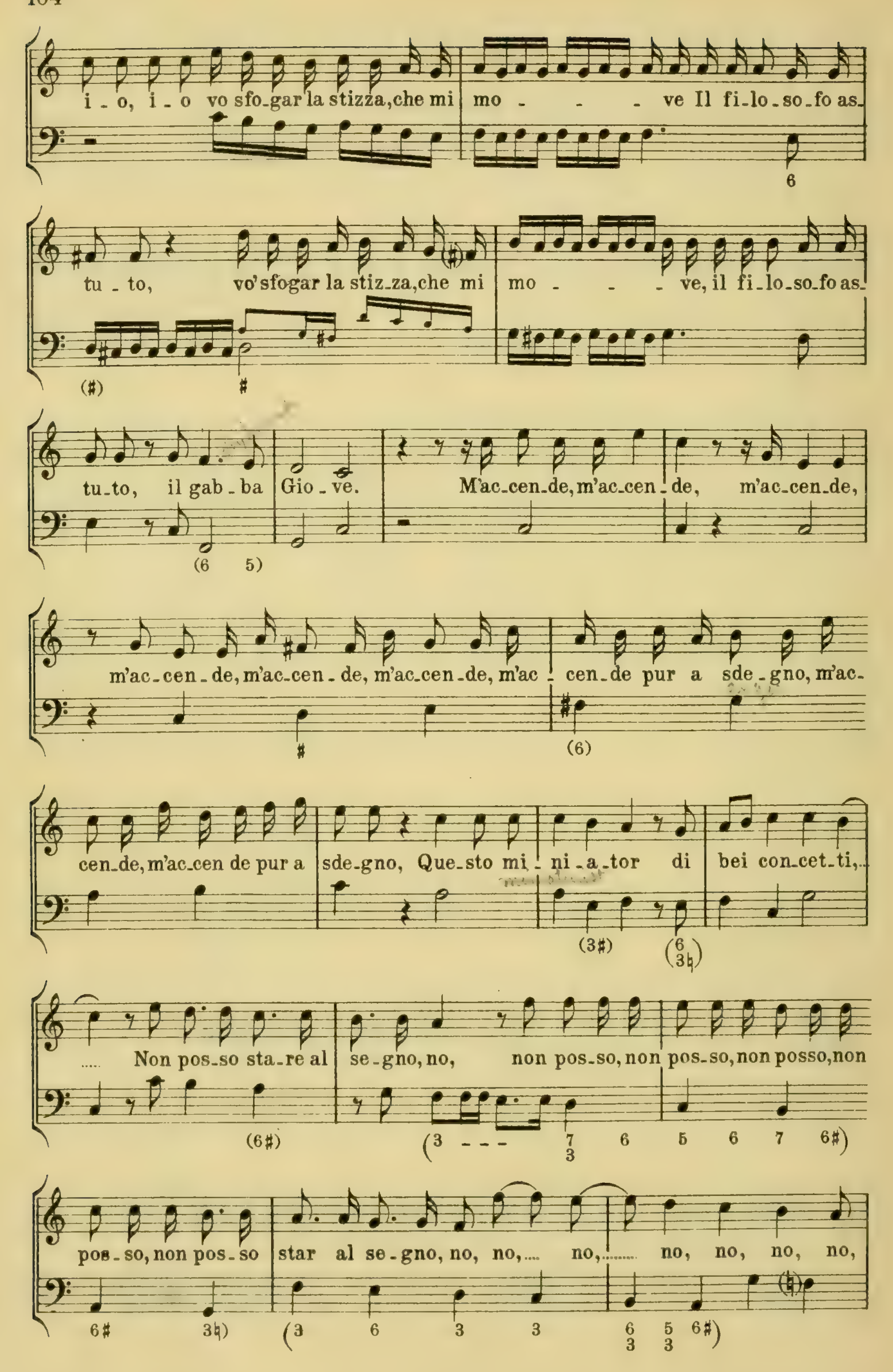

duol ti sa - rà gio - - ia.
Ottavia.
Co-si soz-zi ar-go-menti Non in-te-si più mai da te, Nu-tri-ce.
Nutrice.
Fa, fa, fa, fa ri - fles - so al mi - o dis - cor - so, ch'o-gni mal, o-gni mal, o-gni mal, o-gni mal, o-gni mal ti sa - rà gio-ia, ti sa - rà gio-ia, ti sa - rà gio - ia.
etc.
Scena sesta: Seneca, Ottavia, Valletto.
Seneca.
Ec - co la scon-so - la - ta Don-na, as - sun - ta all'im-pe - ro,
Per pa - tir il ser - vag - gio: O Glo-ri - o - sa del mon -
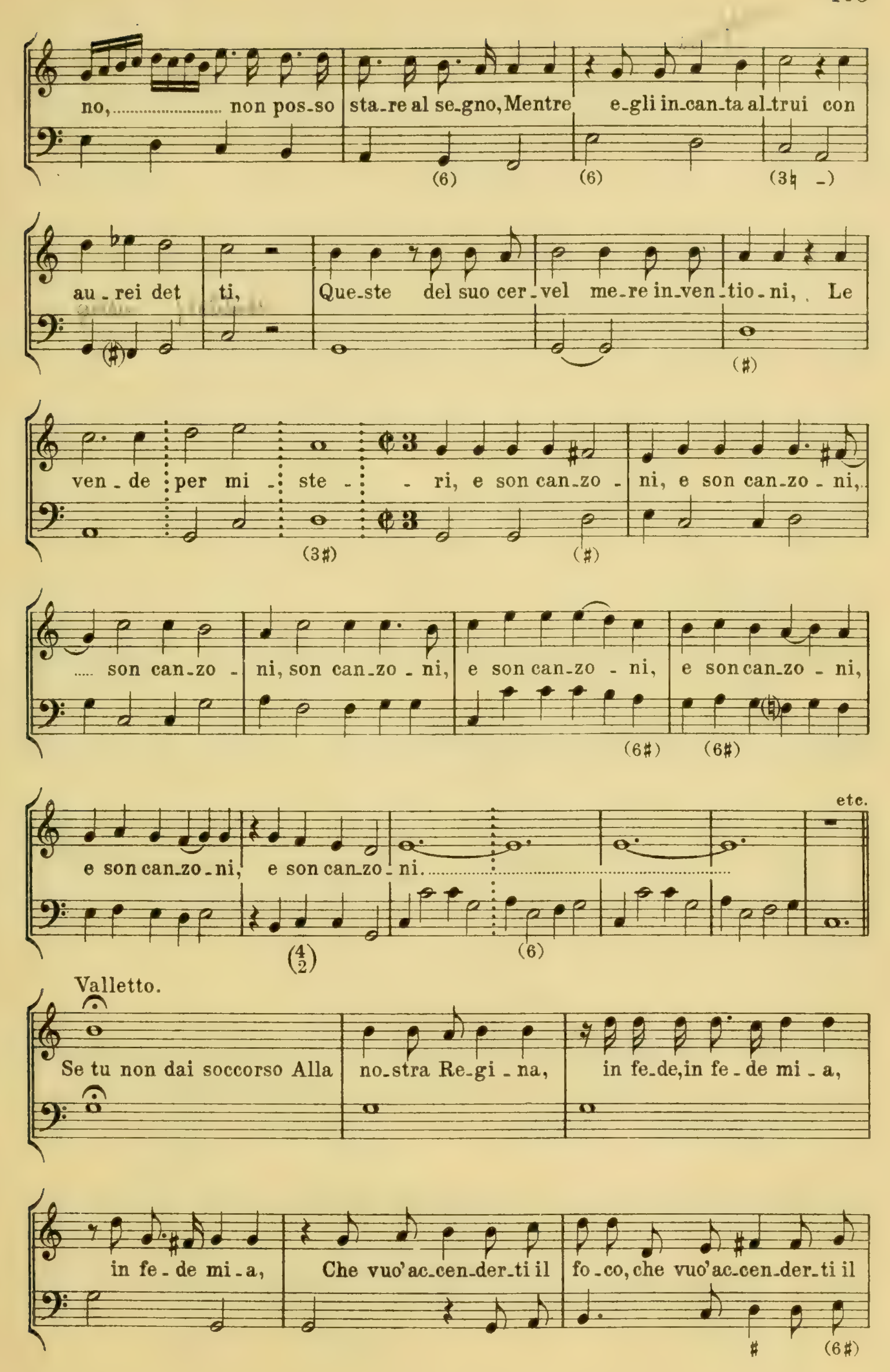


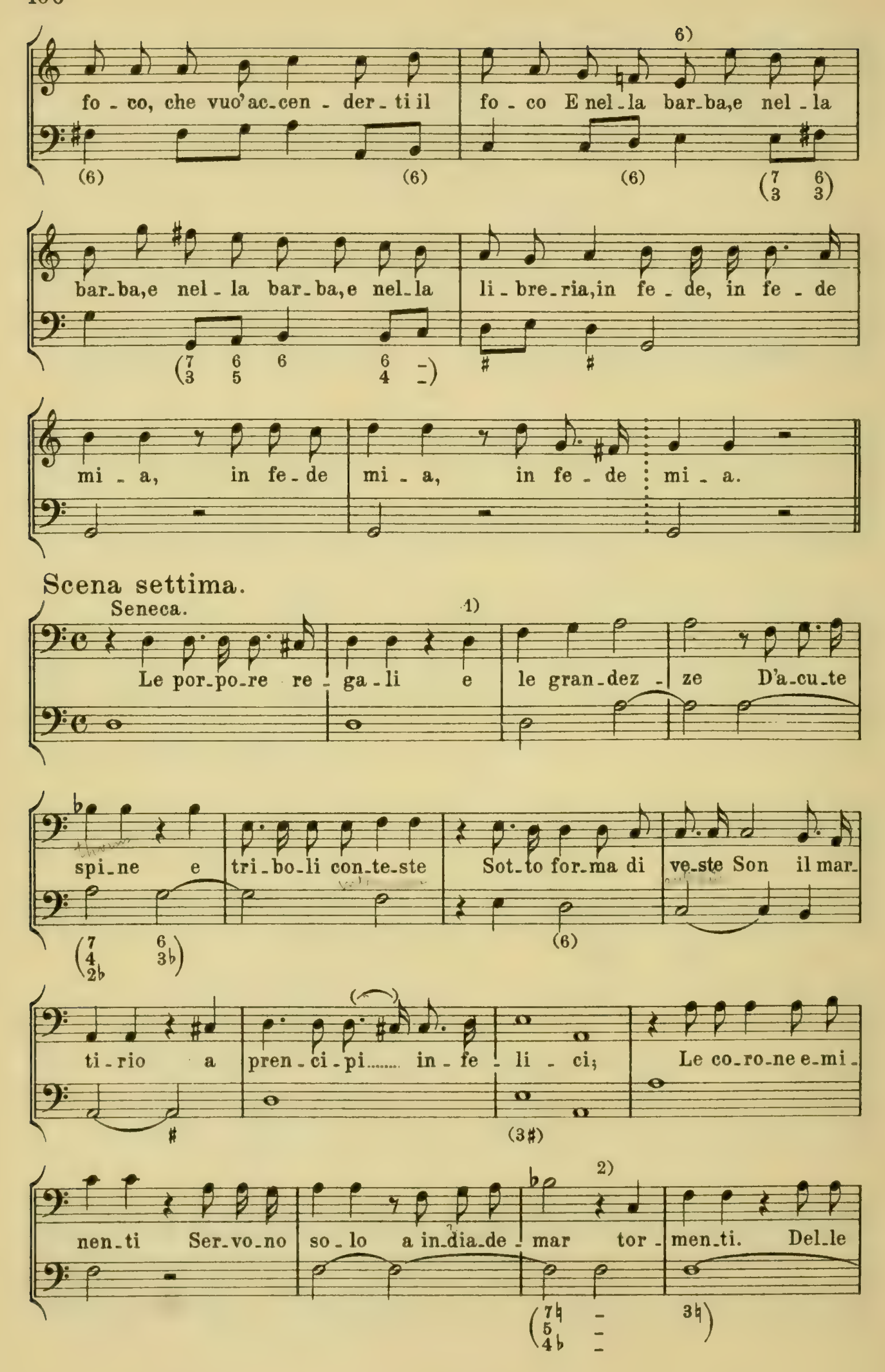
do Im-pe-ra-tri-ce, So-vra i ti-to-li ec-cel-si Degl' in-
si-gni A-vi tuoi co-spi-cua, e gran-de, La va-ni-tà del
pian-to Degl' oc-chi ïm-per-ria-li è uf-fi-cio in-de-gno.
1)
Rin-gra-tia, rin-gra-tia la for-tu-na, Che con i col-pi, i
col-pi suo-i Ti ac-cre-sce gl'or-na-men-ti. La
co-te non per-cos-sa, non per-cos-sa non può man-dar
fa-vil- - - - - - - - - - le;
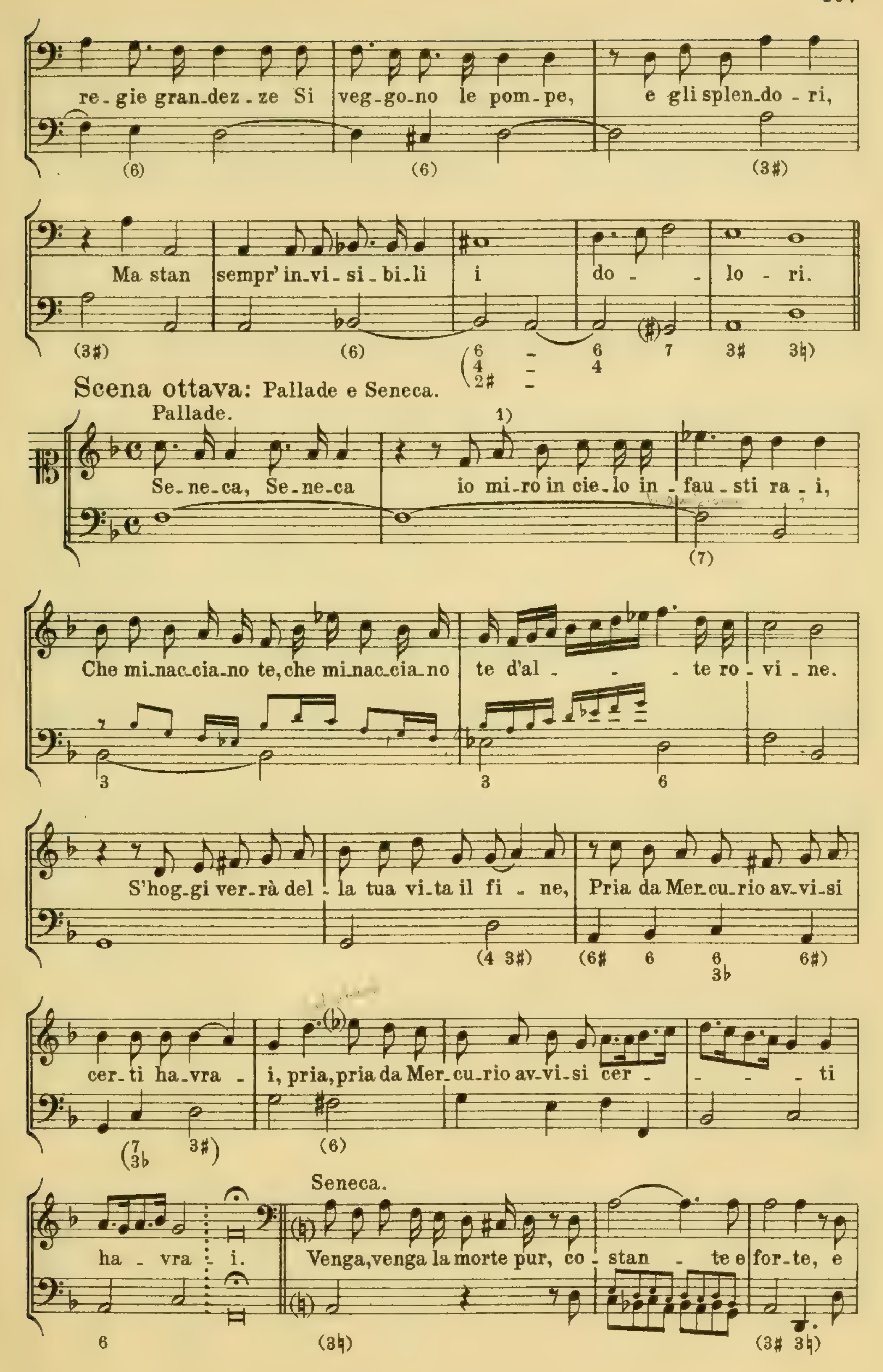

Tu dal de_stin col_pi _ ta, dal destin col_pi _ ta, Pro_du_ci a te me_desma
2)
al _ ti splen _ do _ ri, Di vi _ gor, di for_tez _ za Glo _ _ rie mag_
gio_ri as _ sai, che la
bel_lez za. La va_
3) 4)
ghez_za del vol _ _ _ _ _ to i li _ nea_men _ ti, Che in ap_pa_
5) 6)
ren _ za il _ lu _ stre Ri_splendon co _ lo _ ri _ ti e de_li _ ca _ ti,
Da pochi la_dri di ci son rub_ba _ti. Ma la vir tù co_stan_

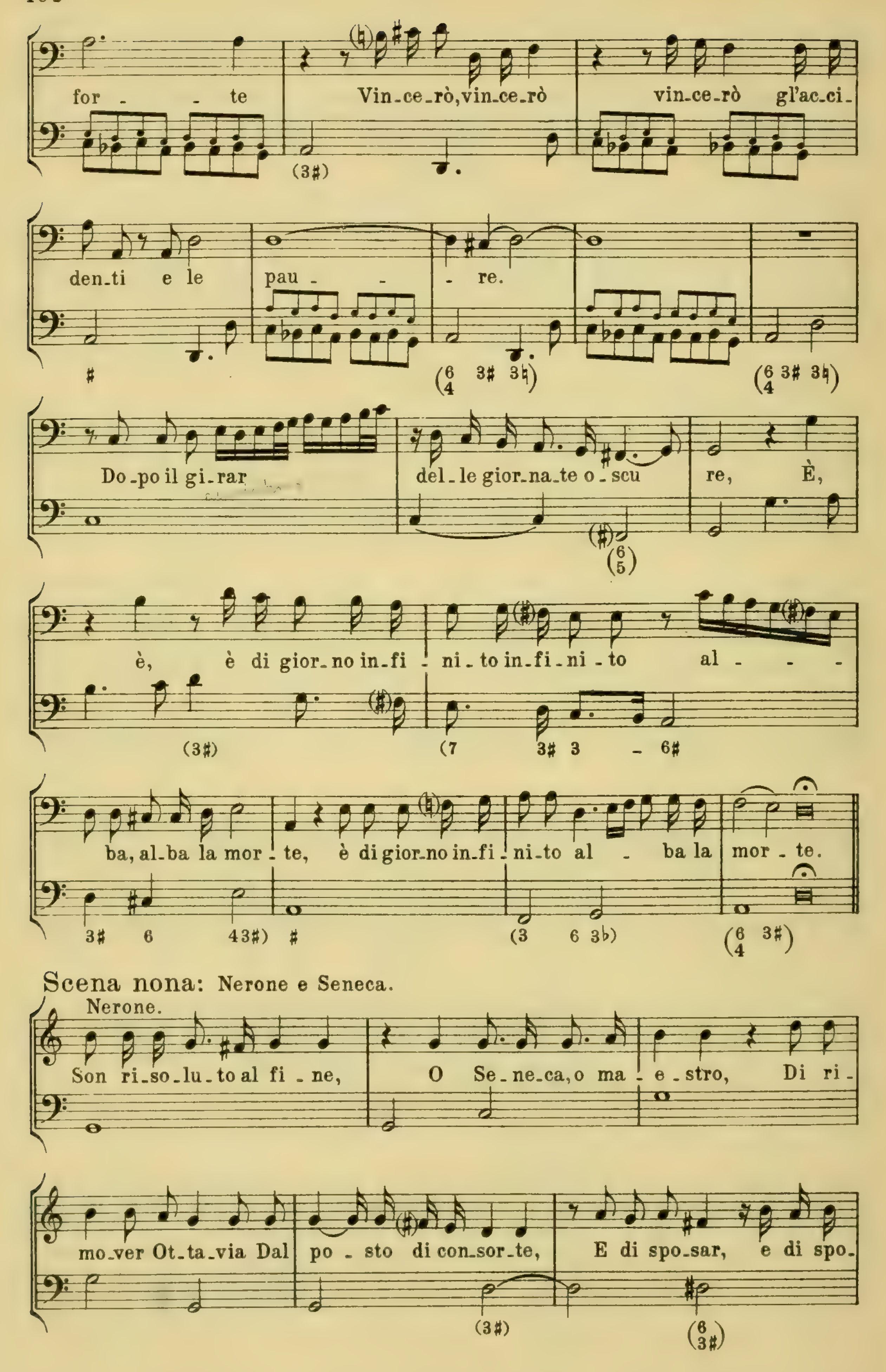

te Il fa_to, e'l ca_so Giam_mai, mai, mai, giam_mai, non ve - - de oc - - ca - so.
(3♯)
Ottavia.
Tu mi vai pro_met_ten - do Bal_sa_mo dal ve_le_no, E glo_rie da......... tor - men - ti; Scu - sa_mi, que_sti son, Se_ne_ca mi - o, Va_ni - tà spe_ci_o - se, Stu - di - a - ti ar - ti - fi - ci, In_u - - ti_li ri_me - di a gl'in_fe - li - - ci.
Valletto.
Ma_da - ma, con tua pa - ce I - o, i - o, vo' sfo_gar la stiz_za vo' sfo_gar la stiz_za,

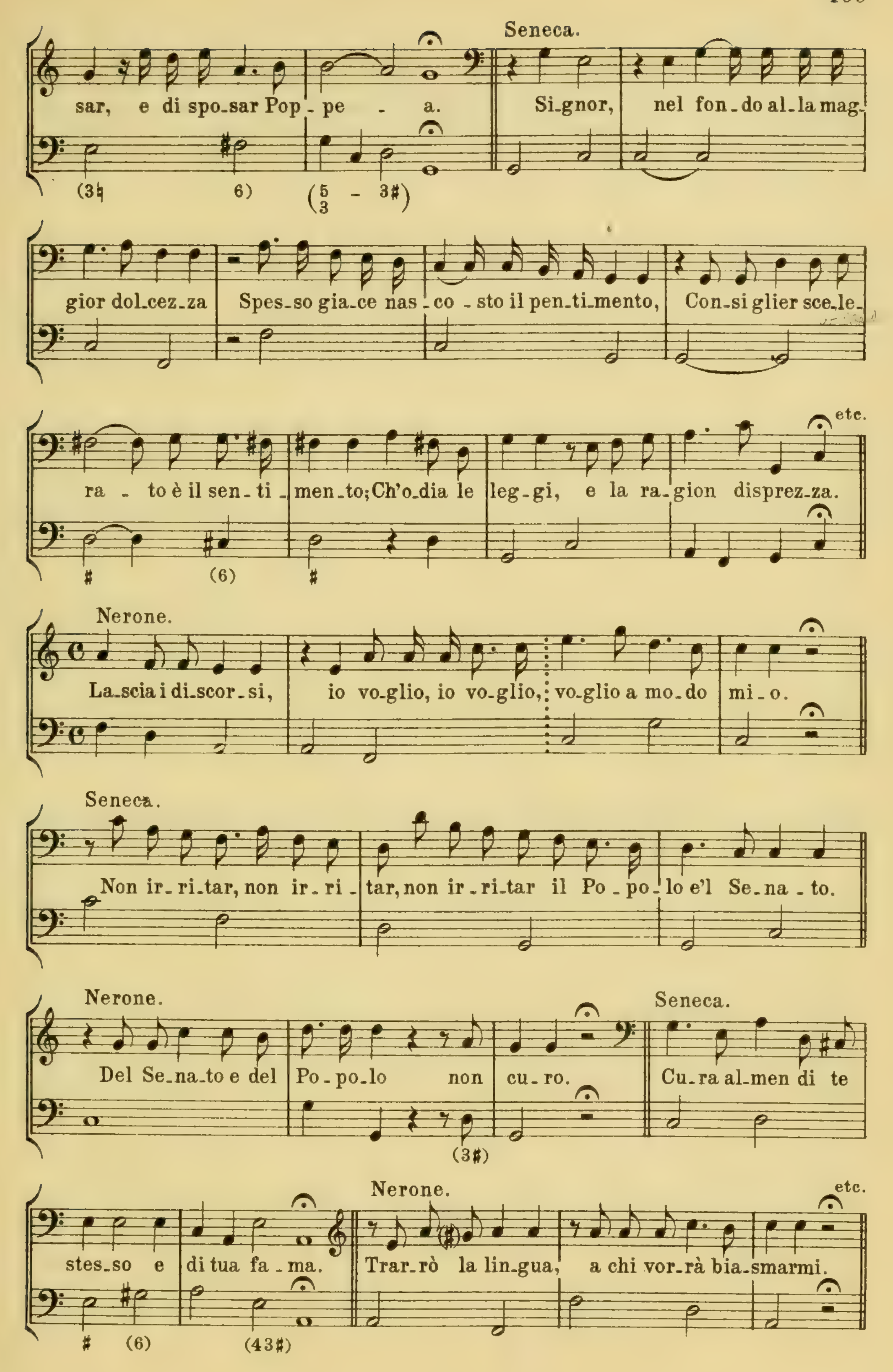

i - o, i - o vo sfo-gar la stizza, che mi mo - - - ve Il fi-lo-so-fo as-
tu - to, vo' sfogar la stiz-za, che mi mo - - - ve, il fi-lo-so-fo as-
tu-to, il gab - ba Gio - ve. M'ac-cen-de, m'ac-cen - de, m'ac-cen-de,
m'ac-cen - de, m'ac-cen - de, m'ac-cen - de, m'ac - cen-de pur a sde - gno, m'ac-
cen-de, m'ac-cen de pur a sde-gno, Que-sto mi - ni - a - tor di bei con-cet-ti,...
..... Non pos-so sta-re al se - gno, no, non pos-so, non pos-so, non posso, non
pos - so, non pos - so star al se - gno, no, no,.... no,......... no, no, no, no,
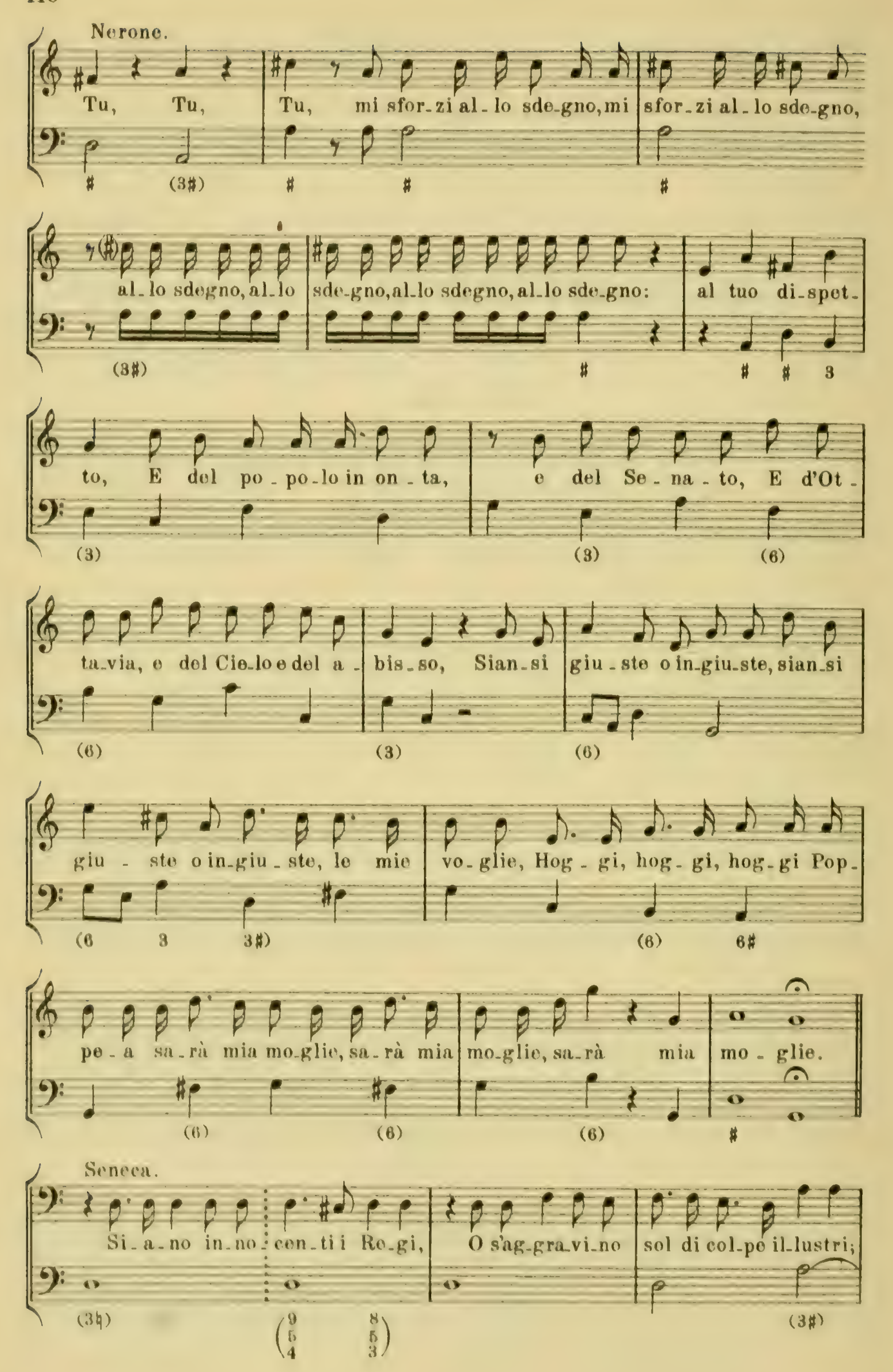

no, ... non pos-so sta-re al se-gno, Mentre e-gli in-can-ta al-trui con
(6) (6) (3♮ -)
au - rei det ti, Que-ste del suo cer - vel me-re in-ven - tio - ni, Le
(♯) (♯)
ven - de per mi - ste - - ri, e son can-zo - ni, e son can-zo - ni,
(3♯) (♯)
..... son can-zo - ni, son can-zo - ni, e son can-zo - ni, e son can-zo - ni,
(6♯) (6♯)
etc.
e son can-zo - ni, e son can-zo - ni. ....
(4 2) (6)
Valletto.
Se tu non dai soccorso Alla no-stra Re-gi - na, in fe-de, in fe - de mi - a,
in fe - de mi - a, Che vuo' ac-cen-der-ti il fo - co, che vuo' ac-cen-der-ti il
♯ (6♯)
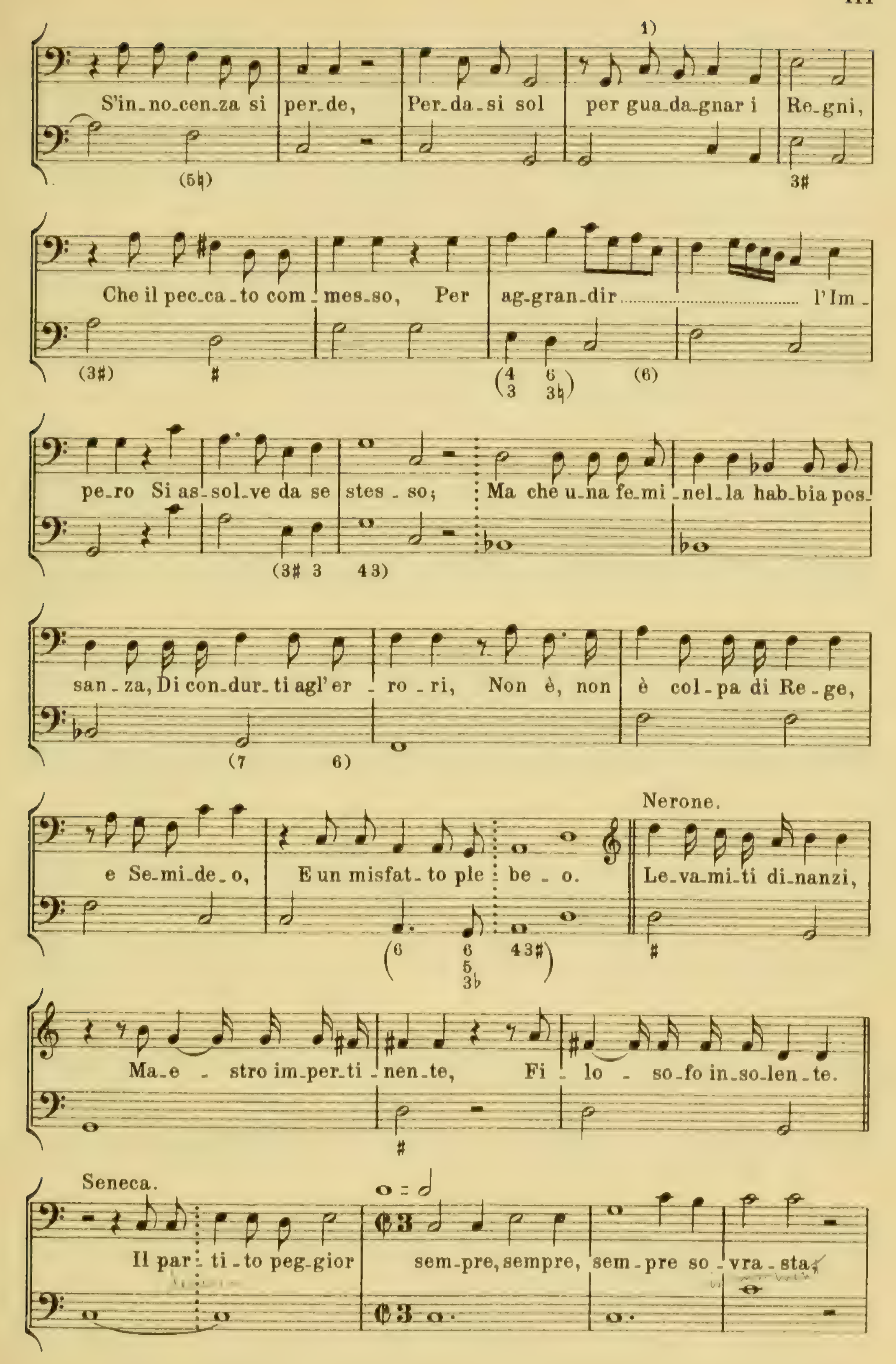

fo - co, che vuo'ac-cen - der - ti il fo - co E nel-la bar-ba,e nel - la
bar-ba,e nel - la bar-ba,e nel-la li - bre-ria,in fe - de, in fe - de
mi - a, in fe - de mi - a, in fe - de mi - a.
Scena settima.
Seneca.
Le por-po-re re - ga - li e le gran-dez - ze D'a-cu-te
spi-ne e tri-bo-li con-te-ste Sot-to for-ma di ve-ste Son il mar-
ti-rio a pren - ci - pi........ in - fe - li - ci; Le co-ro-ne e-mi -
nen-ti Ser-vo-no so - lo a in-dia-de - mar tor - men-ti. Del-le
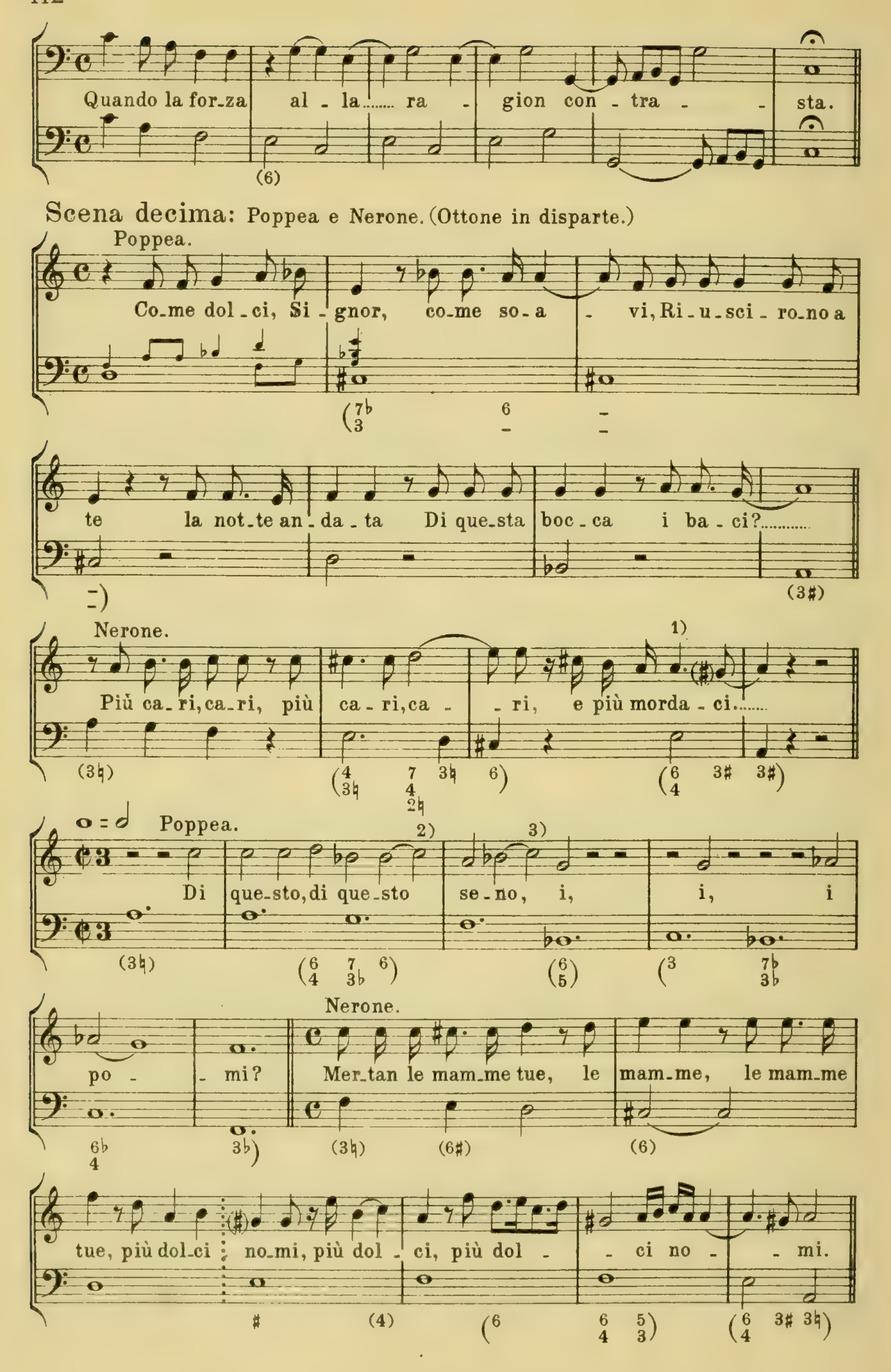

re-gie gran-dez-ze Si veg-go-no le pom-pe, e gli splen-do-ri,
(6) (6) (3#)
Ma stan sempr' in-vi-si-bi-li i do - lo - ri.
(3#) (6) 6 4 2# 6 4 7 3# 3♮)
Scena ottava: Pallade e Seneca.
Pallade.
1)
Se-ne-ca, Se-ne-ca io mi-ro in cie-lo in-fau-sti ra-i,
(7)
Che mi-nac-cia-no te, che mi-nac-cia-no te d'al - te ro-vi-ne.
3 3 6
S'hog-gi ver-rà del-la tua vi-ta il fi-ne, Pria da Mer-cu-rio av-vi-si
(4 3#) (6# 6 6 3♭ 6#)
cer-ti ha-vra-i, pria, pria da Mer-cu-rio av-vi-si cer - ti
(7 3♭ 3#) (6)
ha-vra-i.
6
Seneca.
Venga, venga la morte pur, co-stan-te e for-te, e
(3♮) (3# 3♮)

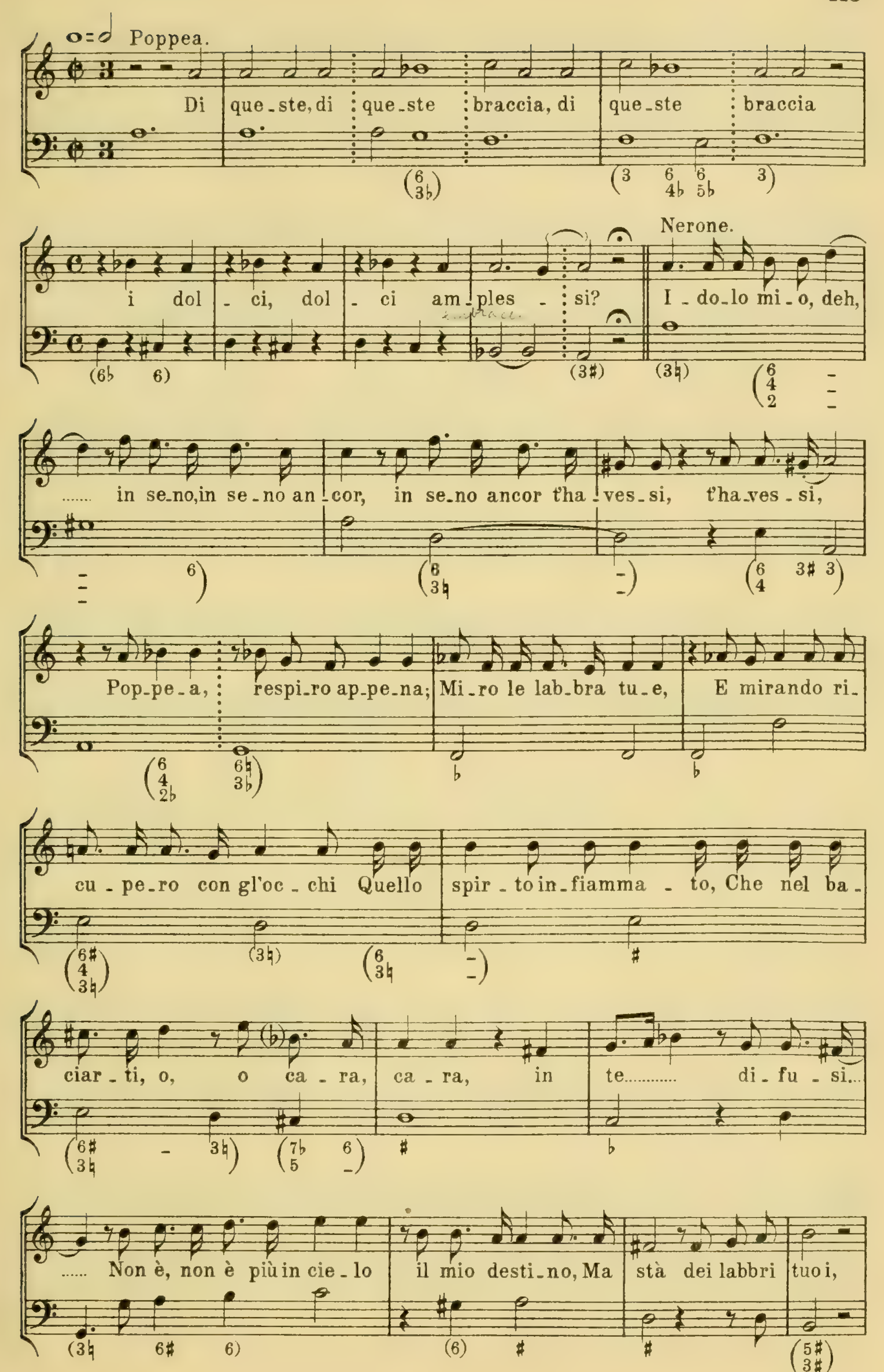

for - - te Vin-ce-rò, vin-ce-rò vin-ce-rò gl'ac-ci-
den-ti e le pau - - - re.
Do-po il gi-rar del-le gior-na-te o-scu re, È,
è, è di gior-no in-fi - ni-to in-fi-ni-to al - - -
ba, al-ba la mor - te, è di gior-no in-fi - ni-to al - ba la mor - te.
Scena nona: Nerone e Seneca.
Nerone.
Son ri-so-lu-to al fi - ne, O Se-ne-ca, o ma - e-stro, Di ri-
mo-ver Ot-ta-via Dal po - sto di con-sor-te, E di spo-sar, e di spo-

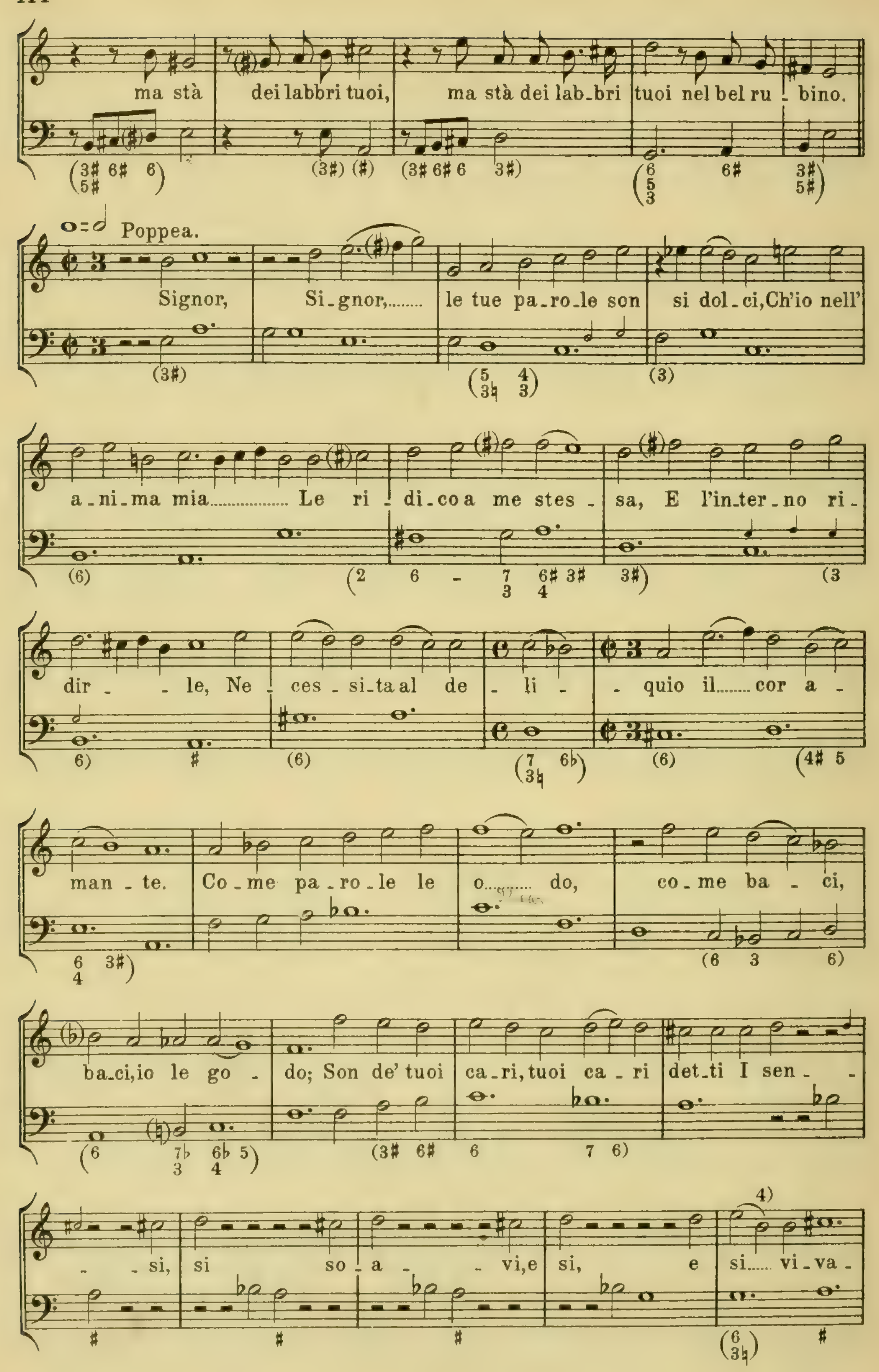

Seneca.
sar, e di spo_sar Pop - pe - a.
Si_gnor, nel fon_do al_la mag_
(3♮ 6) (5/3 - 3♯)
gior dol_cez_za Spes_so gia_ce nas - co - sto il pen_ti_mento, Con_si glier sce_le_
etc.
ra - to è il sen_ti - men_to; Ch'o_dia le leg_gi, e la ra_gion disprez_za.
♯ (6) ♯
Nerone.
La_scia i di_scor_si, io vo_glio, io vo_glio, vo_glio a mo_do mi - o.
Seneca.
Non ir_ri_tar, non ir - ri - tar, non ir - ri_tar il Po - po - lo e'l Se_na - to.
Nerone.
Del Se_na_to e del Po - po_lo non cu_ro.
(3♯)
Seneca.
Cu_ra al_men di te
stes_so e di tua fa - ma.
Nerone.
Trar_rò la lin_gua, a chi vor_rà bia_smarmi.
etc.
♯ (6) (43♯)

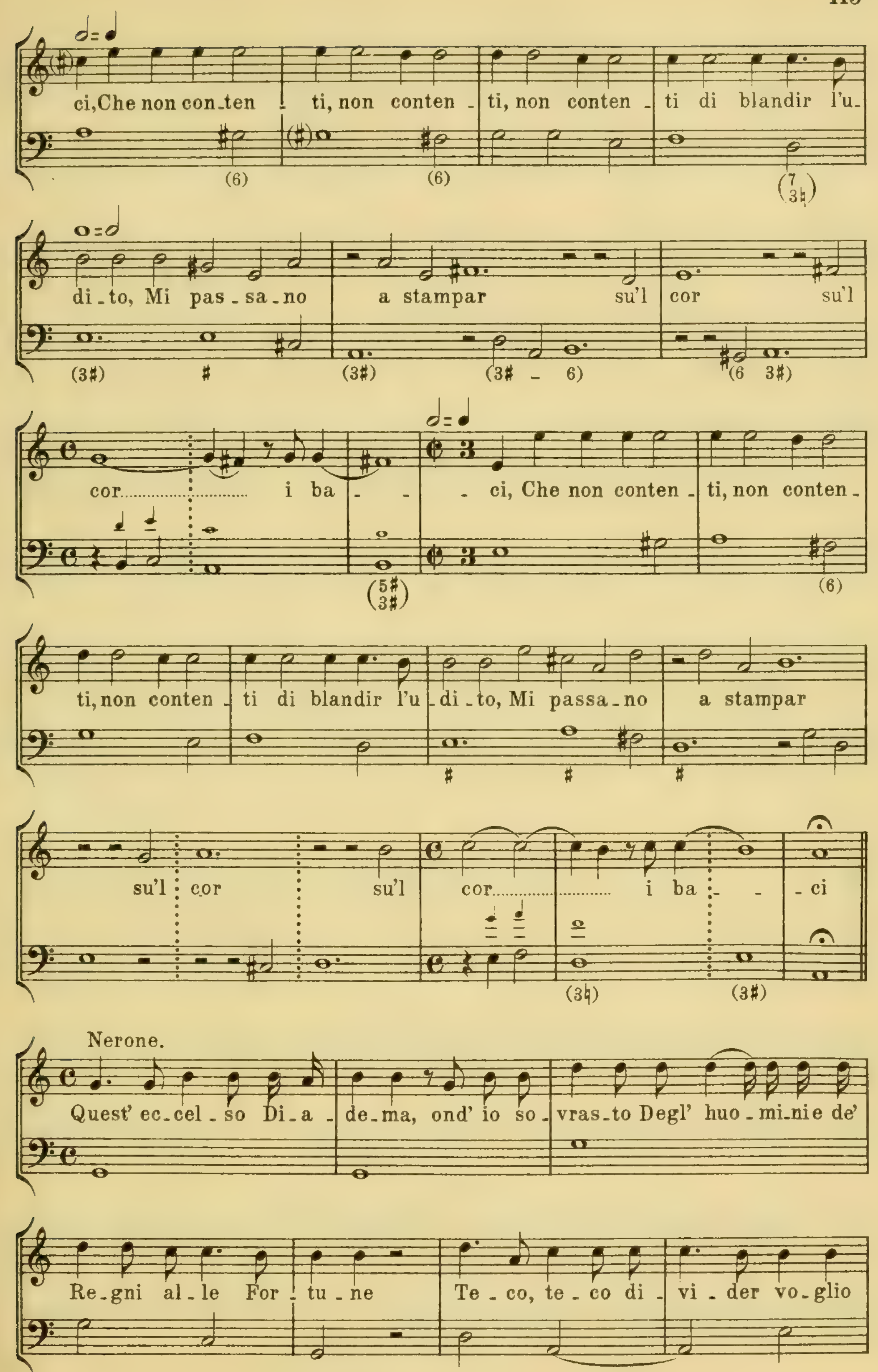

Nerone.
Tu, Tu, Tu, mi sfor_zi al_lo sde_gno, mi sfor_zi al_lo sde_gno,
(3♯)
al_lo sdegno, al_lo sde_gno, al_lo sdegno, al_lo sde_gno: al tuo di_spet_
(3♯)
to, E del po_po_lo in on_ta, e del Se_na_to, E d'Ot_
(3) (3) (6)
ta_via, e del Cie_lo e del a_bis_so, Sian_si giu_ste o in_giu_ste, sian_si
(6) (3) (6)
giu_ste o in_giu_ste, le mie vo_glie, Hog_gi, hog_gi, hog_gi Pop_
(6 3 3♯) (6) 6♯
pe_a sa_rà mia mo_glie, sa_rà mia mo_glie, sa_rà mia mo_glie.
(6) (6) (6)
Seneca.
Si_a_no in_no_cen_ti i Re_gi, O s'ag_gra_vi_no sol di col_pe il_lu_stri;
(3♮) (3♯)

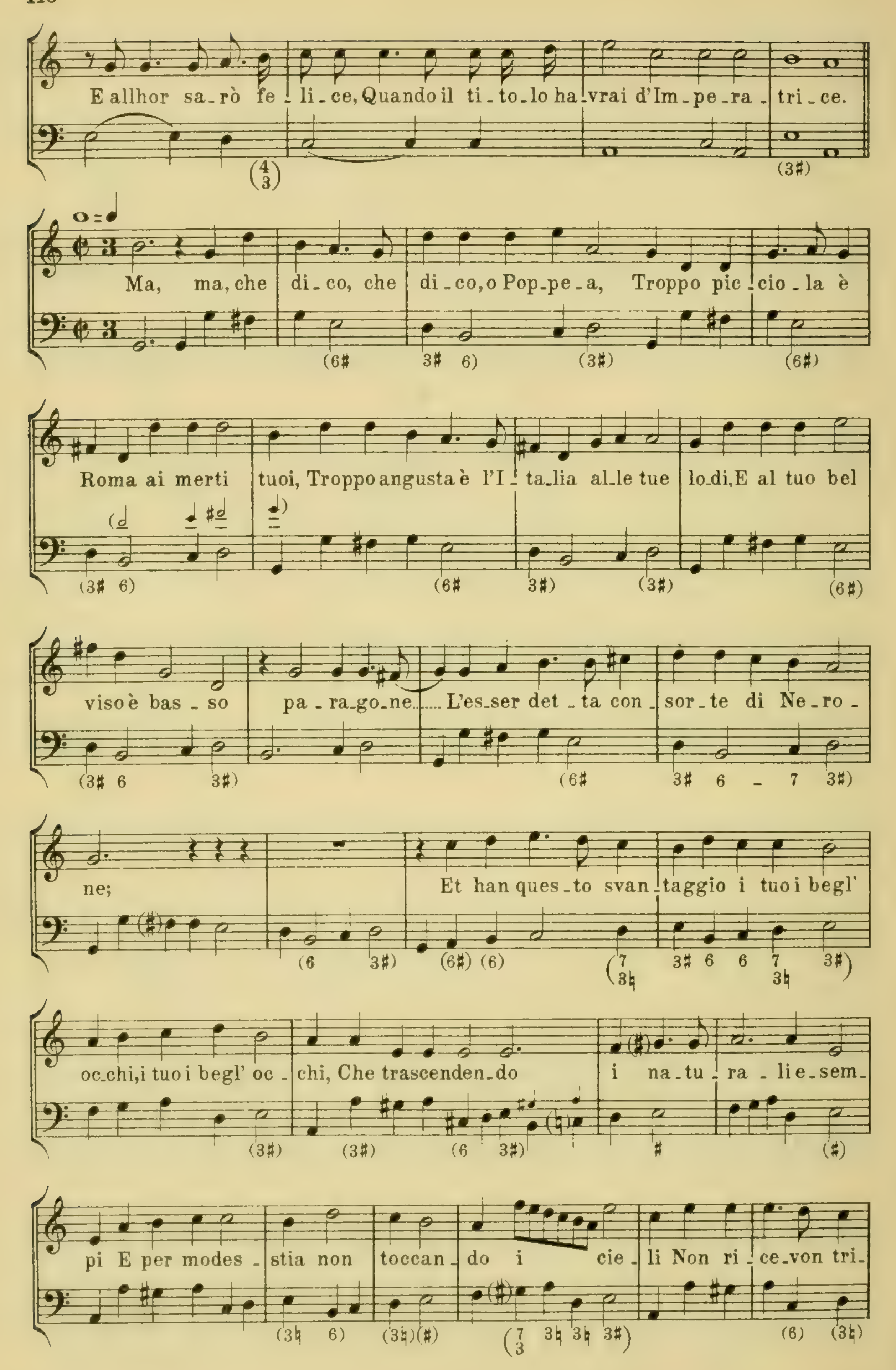

1)
S'in_no_cen_za si per_de, Per_da_si sol per gua_da_gnar i Re_gni,
(5♮) 3♯
Che il pec_ca_to com_mes_so, Per ag_gran_dir .... l'Im_
(3♯) ♯ (4 3 6 3♮) (6)
pe_ro Si as_sol_ve da se stes_so; Ma che u_na fe_mi_nel_la hab_bia pos_
(3♯ 3 4 3)
san_za, Di con_dur_ti agl'er_ro_ri, Non è, non è col_pa di Re_ge,
(7 6)
e Se_mi_de_o, E un misfat_to ple_be_o.
(6 6 5 3♭ 4 3♯)
Nerone.
Le_va_mi_ti di_nanzi,
♯
Ma_e_stro im_per_ti_nen_te, Fi_lo_so_fo in_so_len_te.
♯
Seneca.
Il par_ti_to peg_gior sem_pre, sempre, sem_pre so_vra_sta;
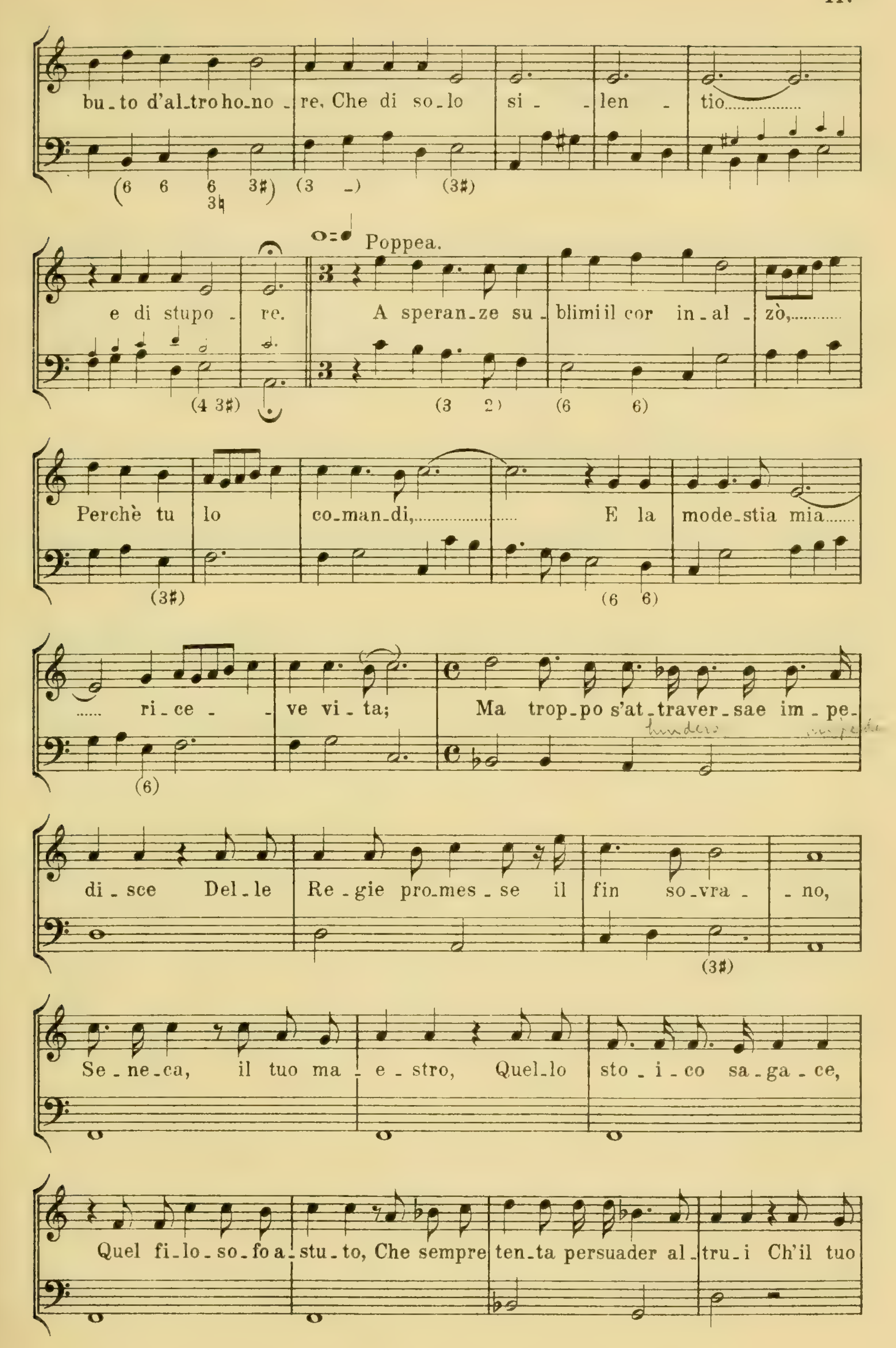

Quando la for_za al - la....... ra - gion con - tra - - sta.
(6)
Scena decima: Poppea e Nerone. (Ottone in disparte.)
Poppea.
Co_me dol - ci, Si - gnor, co_me so - a - vi, Ri - u - sci - ro_no a
te la not_te an - da - ta Di que_sta boc - ca i ba - ci?...........
(3♯)
Nerone.
Più ca - ri, ca - ri, più ca - ri, ca - - ri, e più morda - ci........
1)
Poppea.
Di que_sto, di que_sto se - no, i, i, i po - - mi?
2)
3)
Nerone.
Mer_tan le mam_me tue, le mam_me, le mam_me tue, più dol_ci no_mi, più dol - ci, più dol - - ci no - - mi.

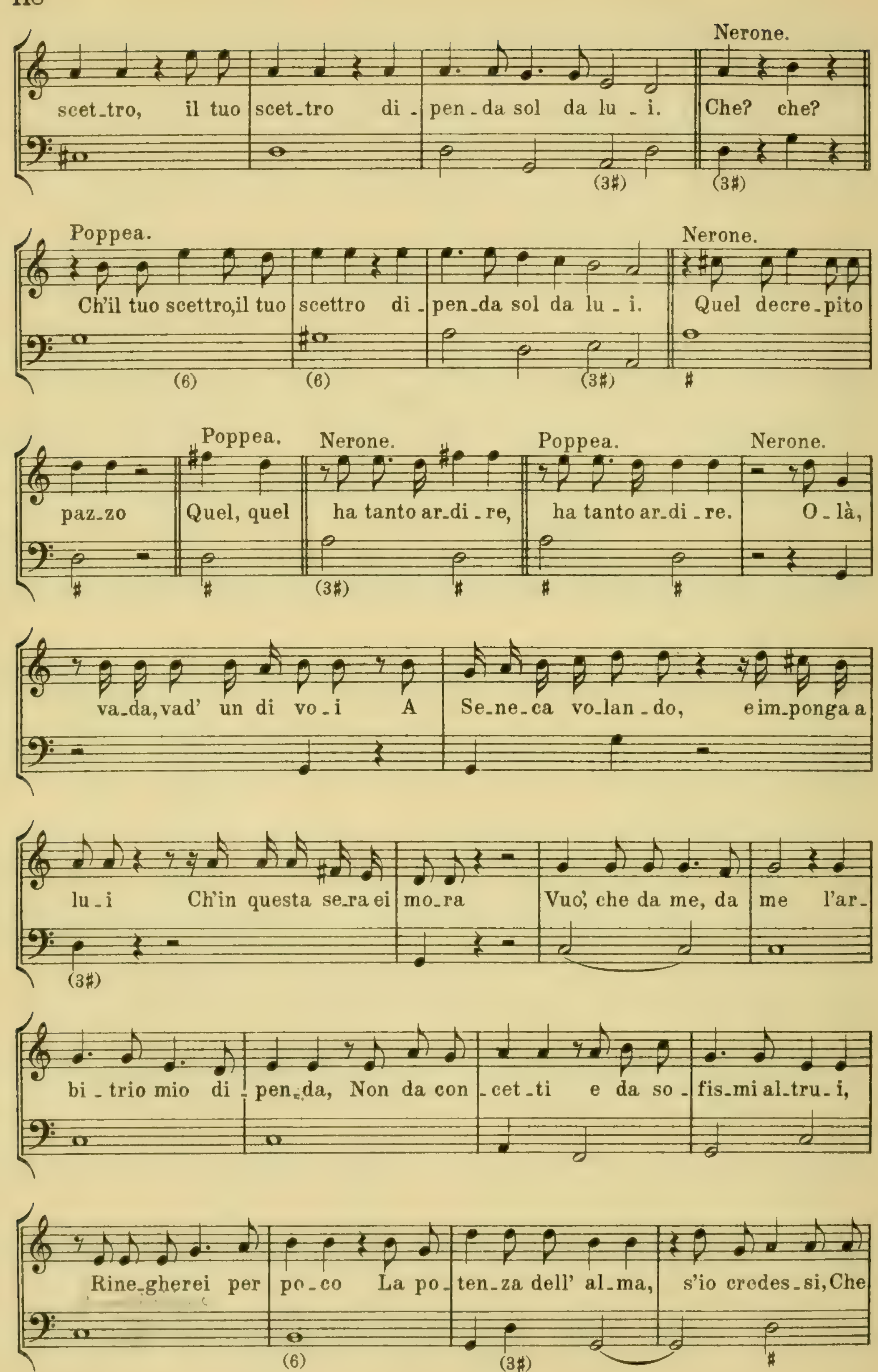

Poppea.
Di que_ste, di que_ste braccia, di que_ste braccia
i dol_ci, dol_ci am_ples_si?
Nerone.
I_do_lo mi_o, deh, in se_no, in se_no an_cor, in se_no ancor t'ha_ves_si, t'ha_ves_si,
Pop_pe_a, respi_ro ap_pe_na; Mi_ro le lab_bra tu_e, E mirando ri_cu_pe_ro con gl'oc_chi Quello spir_to in_fiamma_to, Che nel ba_ciar_ti, o, o ca_ra, ca_ra, in te........ di_fu_si.......
...... Non è, non è più in cie_lo il mio desti_no, Ma stà dei labbri tuo i,

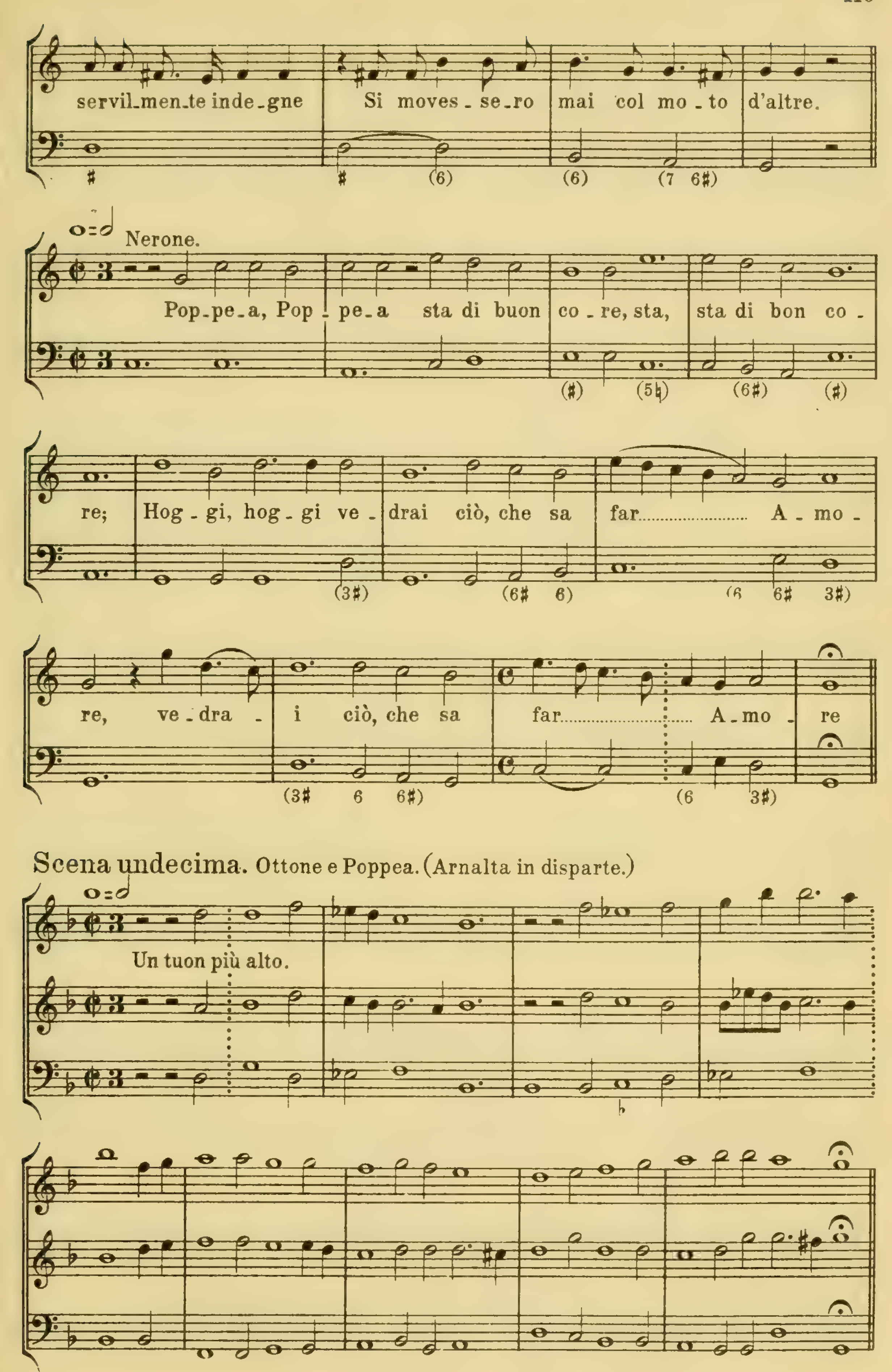

ma stà dei labbri tuoi, ma stà dei lab_bri tuoi nel bel ru _ bino.
Poppea.
Signor, Si_gnor,........ le tue pa_ro_le son si dol_ci, Ch'io nell'
a_ni_ma mia.................. Le ri _ di_co a me stes _ sa, E l'in_ter_no ri _
dir _ _ le, Ne _ ces _ si_ta al de _ li _ _ quio il........ cor a _
man _ te. Co_me pa _ ro _ le le o........ do, co_me ba _ ci,
ba_ci, io le go _ do; Son de' tuoi ca_ri, tuoi ca _ ri det_ti I sen _ _
_ _ si, si so _ a _ _ vi, e si, e si...... vi_va _

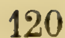

ci,Che non con_ten - ti, non conten - ti, non conten - ti di blandir l'u_
(6) (6) (7 3♮)
di_to, Mi pas_sa_no a stampar su'l cor su'l
(3♯) ♯ (3♯) (3♯ - 6) (6 3♯)
cor i ba - - - ci, Che non conten - ti, non conten -
(5♯ 3♯) (6)
ti, non conten - ti di blandir l'u - di - to, Mi passa_no a stampar
♯ ♯ ♯
su'l cor su'l cor i ba - - - ci
(3♮) (3♯)
Nerone.
Quest' ec_cel - so Di_a - de_ma, ond' io so - vras_to Degl' huo_mi_nie de'
Re_gni al_le For - tu - ne Te - co, te - co di - vi - der voglio


E allhor sa_rò fe_li_ce, Quando il ti_to_lo ha_vrai d'Im_pe_ra_tri_ce.
Ma, ma, che di_co, che di_co, o Pop_pe_a, Troppo pic_cio_la è
Roma ai merti tuoi, Troppo angusta è l'I_ta_lia al_le tue lo_di, E al tuo bel
viso è bas_so pa_ra_go_ne..... L'es_ser det_ta con_sor_te di Ne_ro_
ne; Et han ques_to svan_taggio i tuoi begl'
oc_chi, i tuoi begl' oc_chi, Che trascenden_do i na_tu_ra_li e_sem_
pi E per modes_stia non toccan_do i cie_li Non ri_ce_von tri_


bu_to d'al_tro ho_no _ re. Che di so_lo si _ _ len _ tio
(6 6 6 3♯) (3 _) (3♯)
3♮
Poppea.
e di stupo _ re. A speran_ze su _ blimi il cor in_al _ zò,
(4 3♯) (3 2) (6 6)
Perchè tu lo co_man_di, E la mode_stia mia
(3♯) (6 6)
ri_ce _ _ ve vi _ ta; Ma trop_po s'at_traver_sae im _ pe_
(6)
di _ sce Del_le Re _ gie pro_mes _ se il fin so_vra _ _ no,
(3♯)
Se _ ne_ca, il tuo ma _ e _ stro, Quel_lo sto _ i _ co sa _ ga _ ce,
Quel fi_lo_so_fo a_stu_to, Che sempre ten_ta persuader al_tru_i Ch'il tuo


Nerone.
scet_tro, il tuo scet_tro di _ pen _ da sol da lu _ i.
Che? che?
(3♯) (3♯)
Poppea.
Ch'il tuo scettro,il tuo scettro di _ pen_da sol da lu _ i.
(6) (6) (3♯) ♯
Nerone.
Quel decre_pito
Poppea. Nerone. Poppea. Nerone.
paz_zo Quel, quel ha tanto ar_di _ re, ha tanto ar_di _ re. O _ là,
♯ ♯ (3♯) ♯ ♯ ♯
va_da, vad' un di vo _ i A Se_ne_ca vo_lan _ do, e im_ponga a
lu _ i Ch'in questa se_ra ei mo_ra Vuo', che da me, da me l'ar_
(3♯)
bi _ trio mio di _ pen_da, Non da con _ cet _ ti e da so _ fis_mi al_tru _ i,
Rine_gherei per po_co La po _ ten_za dell' al_ma, s'io credes_si, Che
(6) (3♯) ♯


servil_men_te inde_gne
Si moves_se_ro
mai col mo_to
d'altre.
Nerone.
Pop_pe_a, Pop_pe_a sta di buon
co_re, sta,
sta di bon co_
re;
Hog_gi, hog_gi ve_
drai ciò, che sa
far........ A_mo_
re, ve_dra_
i ciò, che sa
far........ A_mo_
re
Scena undecima. Ottone e Poppea. (Arnalta in disparte.)
Un tuon più alto.



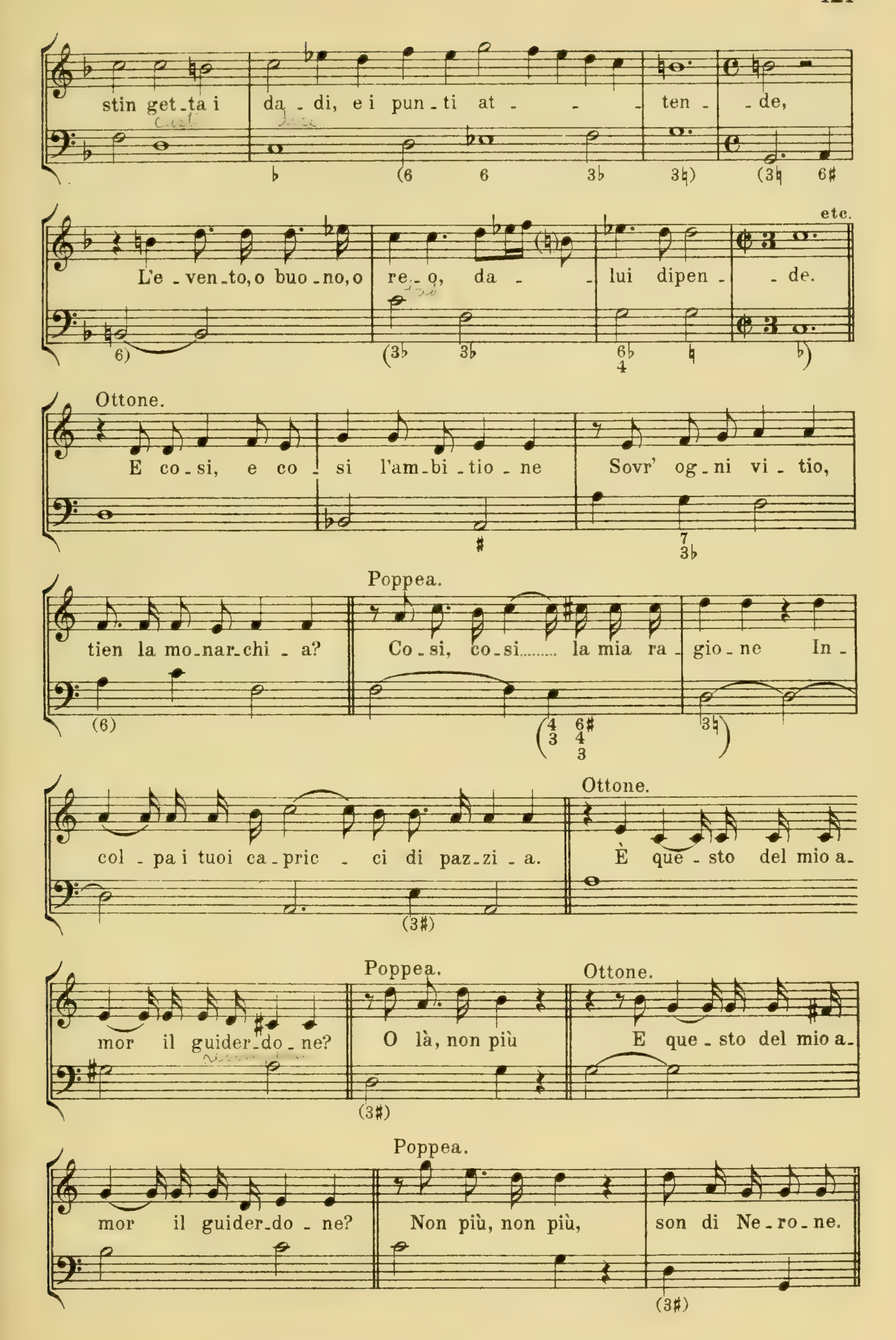
Ottone.

Ad al-tri tocca in sor - te, Be-re il li-cor, e a me guardar il va-so, A-per-te son le........por-te A Neron, ed Otton fuo-ri è ri ma-so, Sie-de e-gli a mensa, a sa-to-lar sue bra-me, In-a-ma-ro di-giun mor' io, mor' io di fa-me.
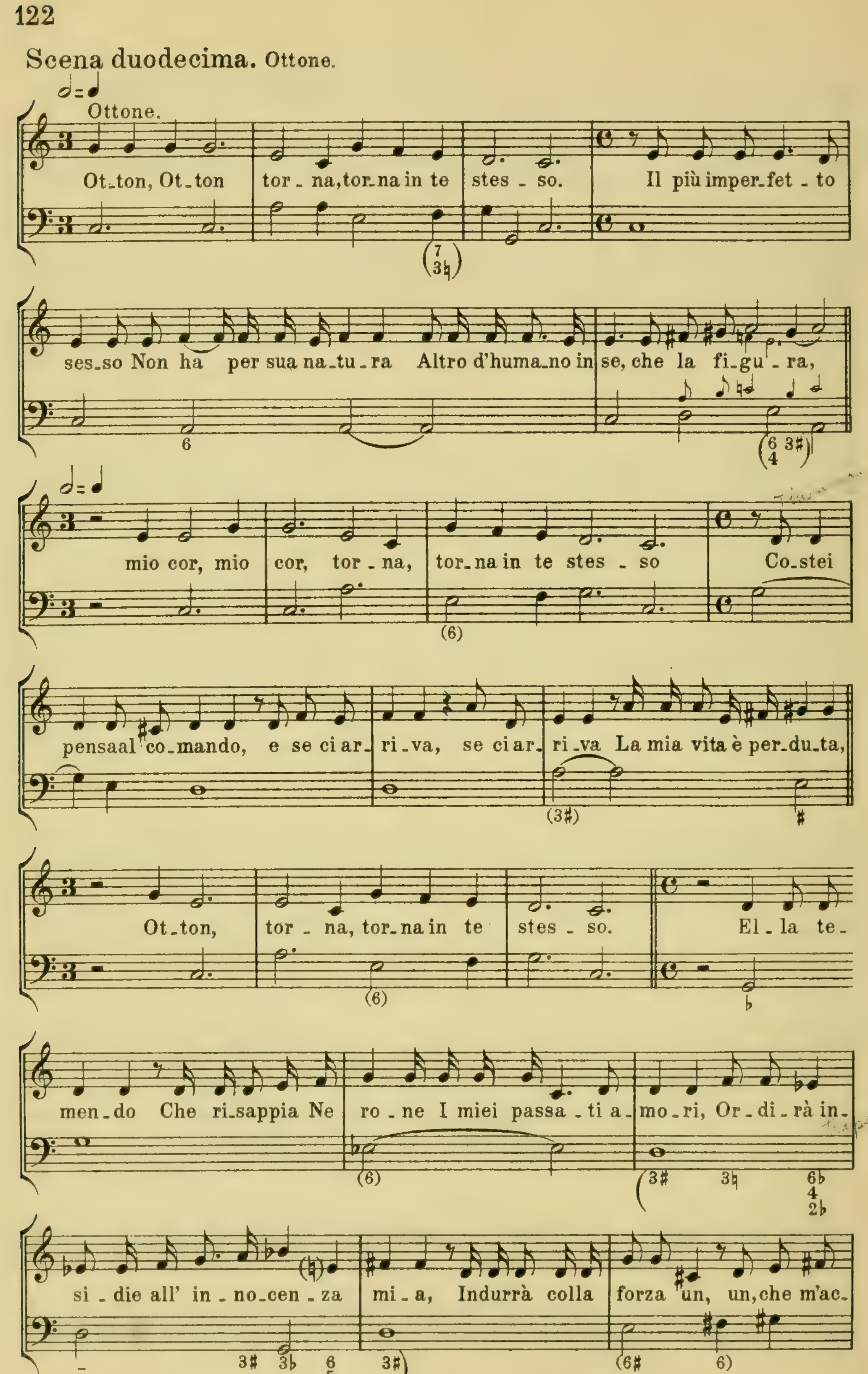
La stessa Sinfonia un quarto più alto.
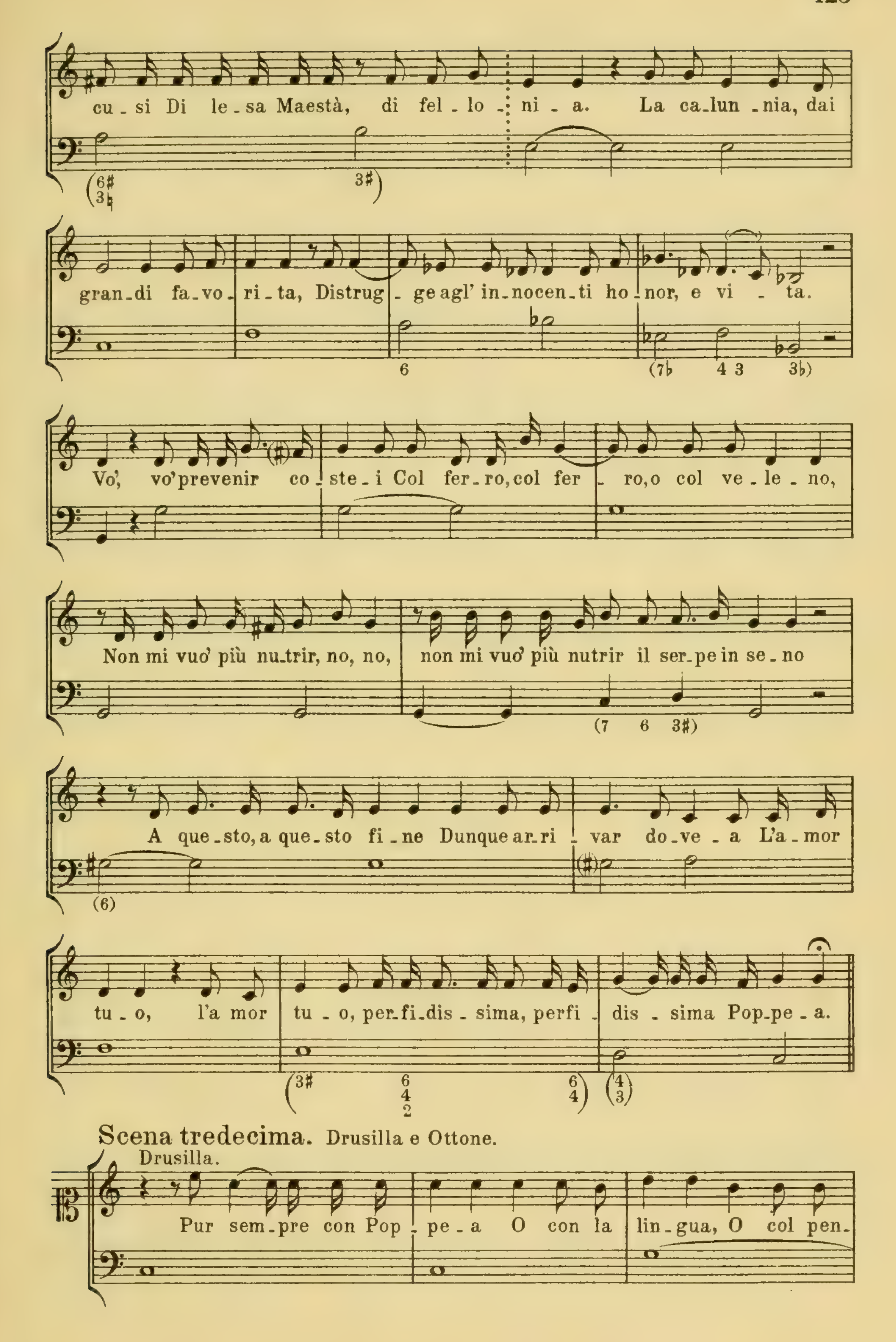
Poppea.

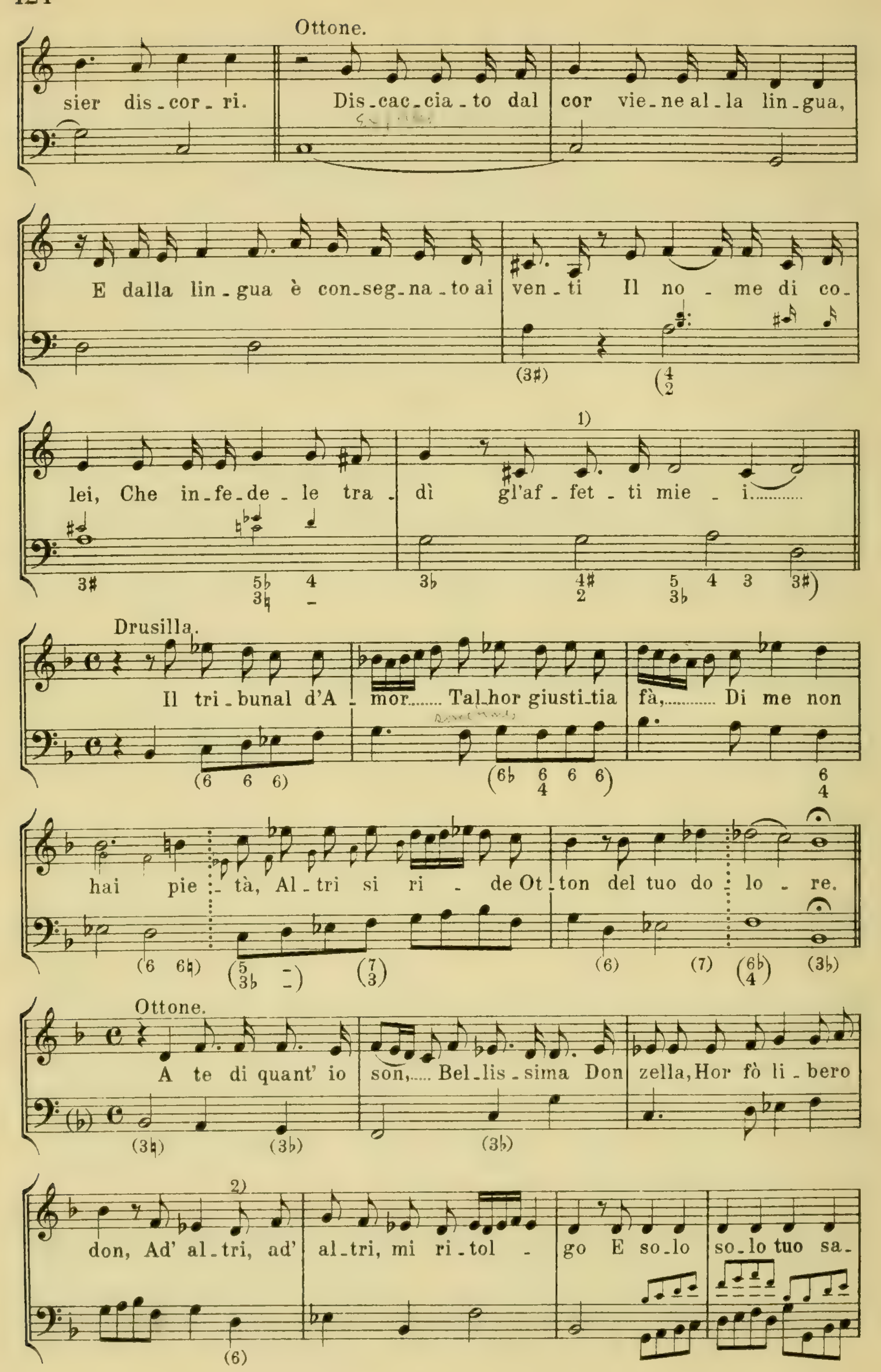
Chi na-sce sfor-tu-na-to,.................. Di se stes-so si dol-ga, e non d'al-tru-i, Del tuo pe-no-so.............. sta-to As-pra ca-gion, Ot-ton, non son, ne fu-i, Il de-
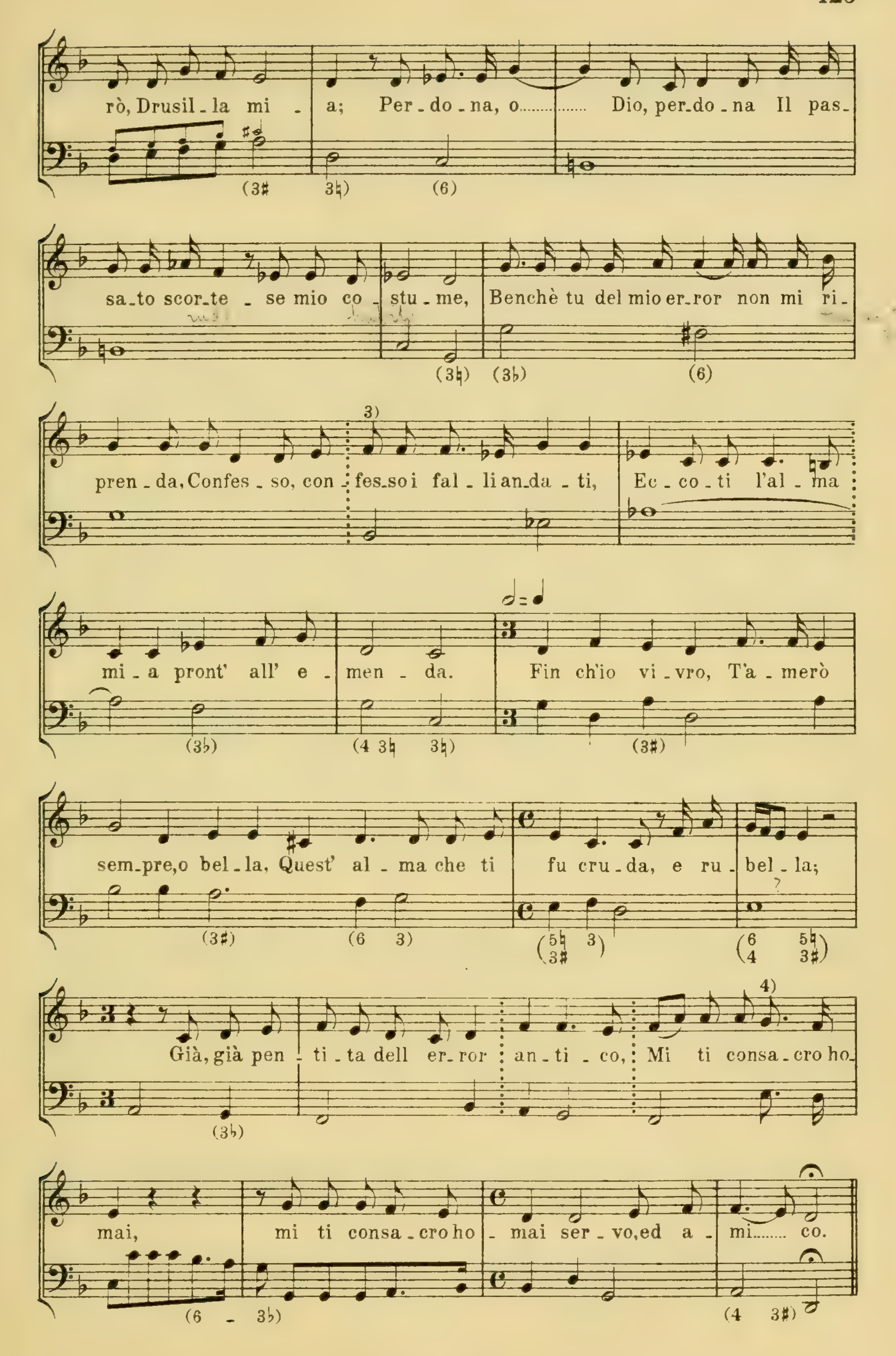

stin get-ta i da-di, e i pun-ti at- ten- -de,
L'e-ven-to, o buo-no, o re-o, da- lui dipen- -de.
etc.
Ottone.
E co-si, e co- si l'am-bi-tio-ne Sovr' og-ni vi-tio,
tien la mo-nar-chi-a?
Poppea.
Co-si, co-si...... la mia ra-gio-ne In-
col-pa i tuoi ca-pric- ci di paz-zi-a.
Ottone.
È que-sto del mio a-
mor il guider-do-ne?
Poppea.
O là, non più
Ottone.
E que-sto del mio a-
mor il guider-do-ne?
Poppea.
Non più, non più, son di Ne-ro-ne.
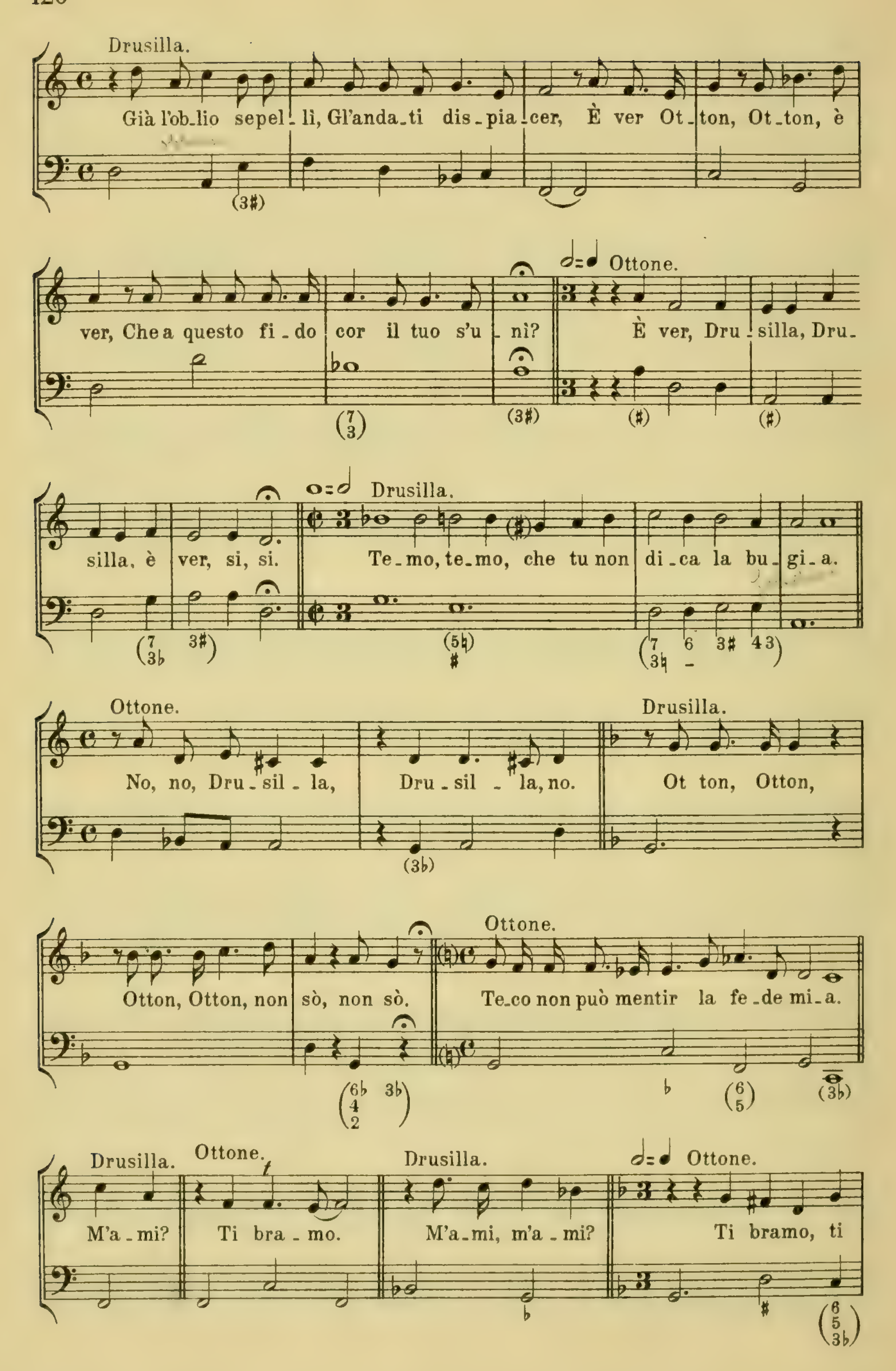
Scena duodecima. Ottone.
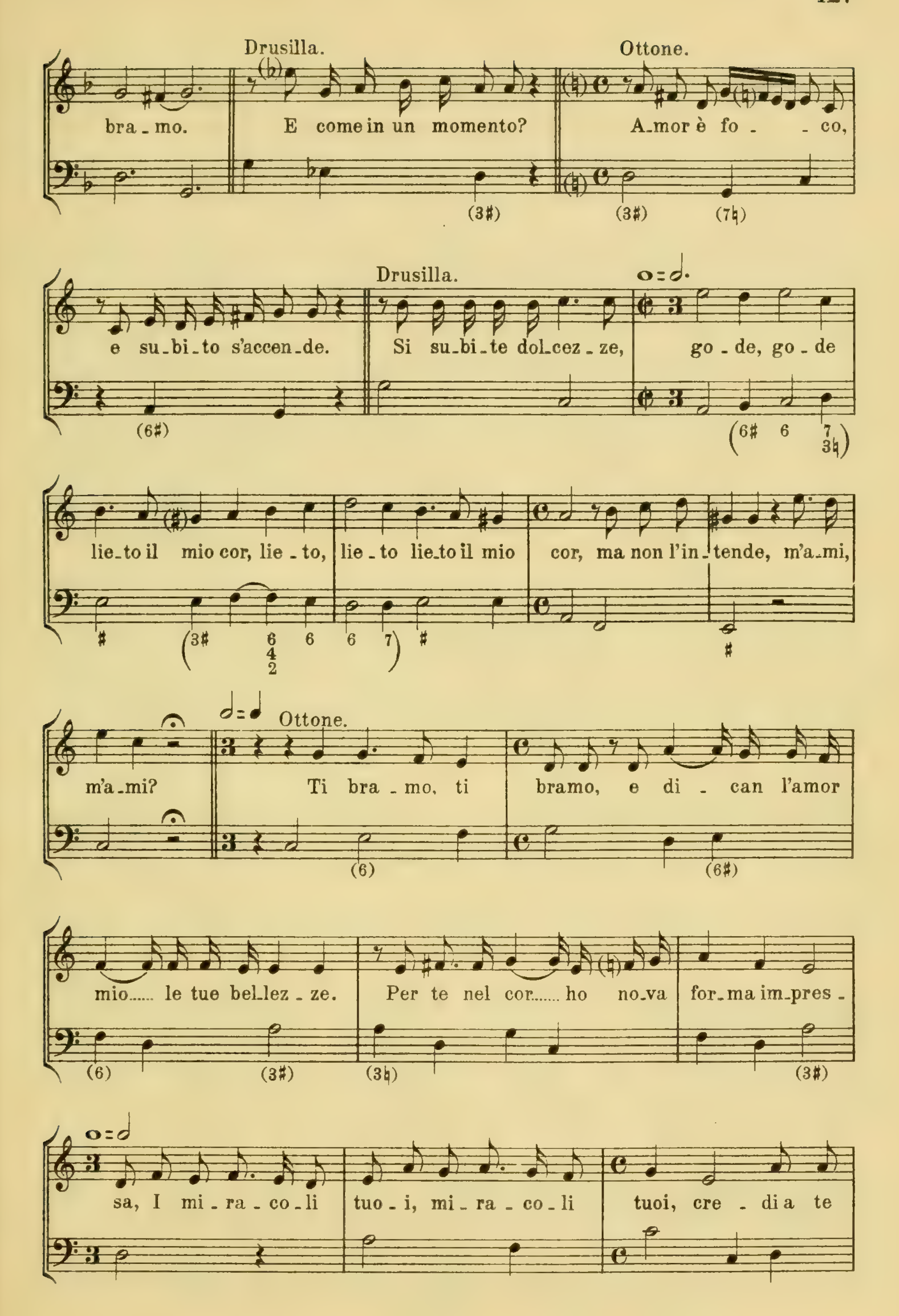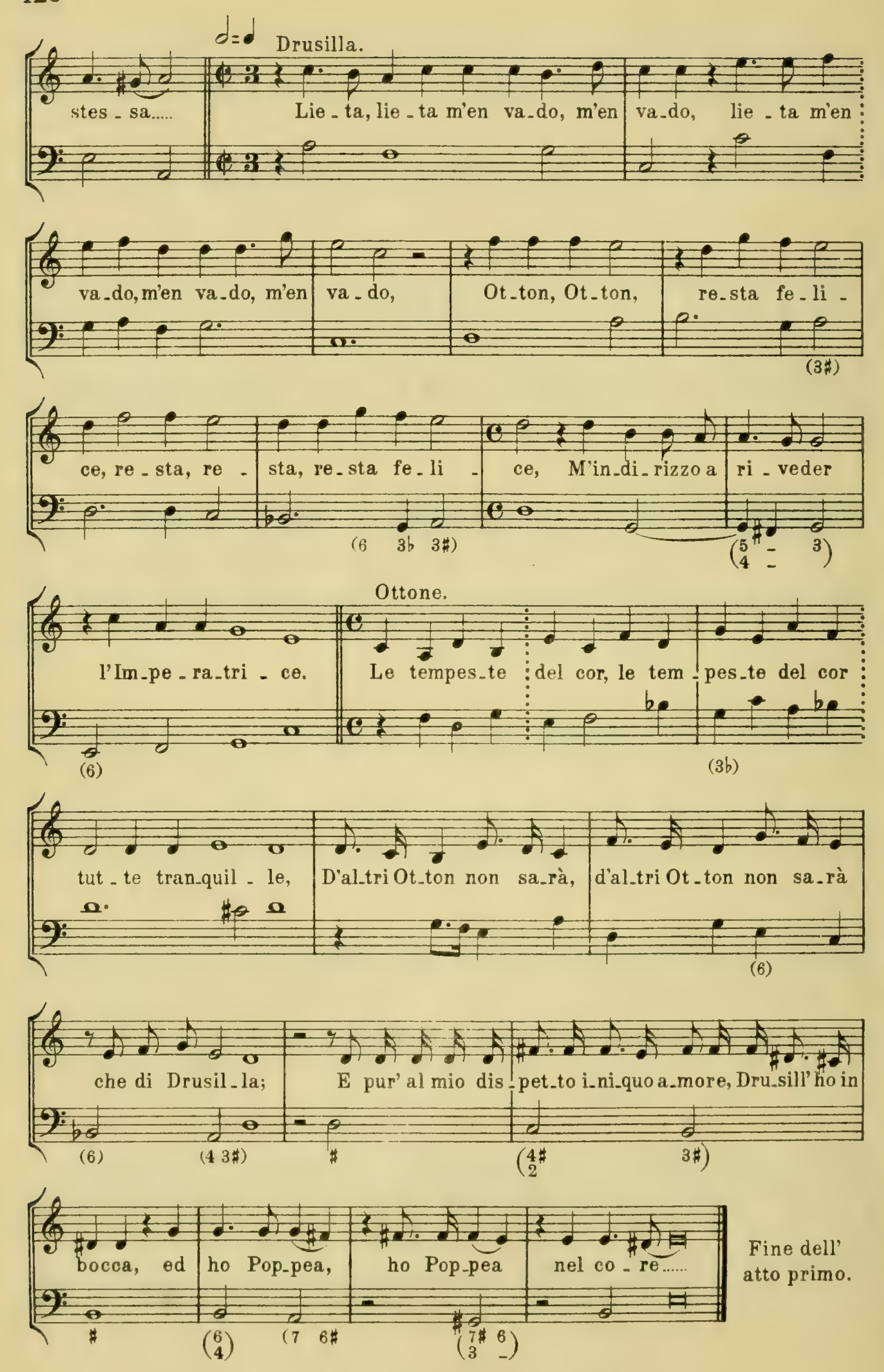



cu - si Di le - sa Maestà, di fel - lo - ni - a. La ca_lun - nia, dai
gran_di fa_vo - ri - ta, Distrug - ge agl' in_nocen_ti ho - nor, e vi - ta.
Vo', vo' prevenir co - ste - i Col fer - ro, col fer - ro, o col ve - le - no,
Non mi vuo' più nu_trir, no, no, non mi vuo' più nutrir il ser_pe in se - no
A que - sto, a que - sto fi - ne Dunque ar_ri - var do_ve - a L'a - mor
tu - o, l'a mor tu - o, per_fi_dis - sima, perfi - dis - sima Pop_pe - a.
Scena tredecima. Drusilla e Ottone.
Drusilla.
Pur sem_pre con Pop - pe - a O con la lin_gua, O col pen_
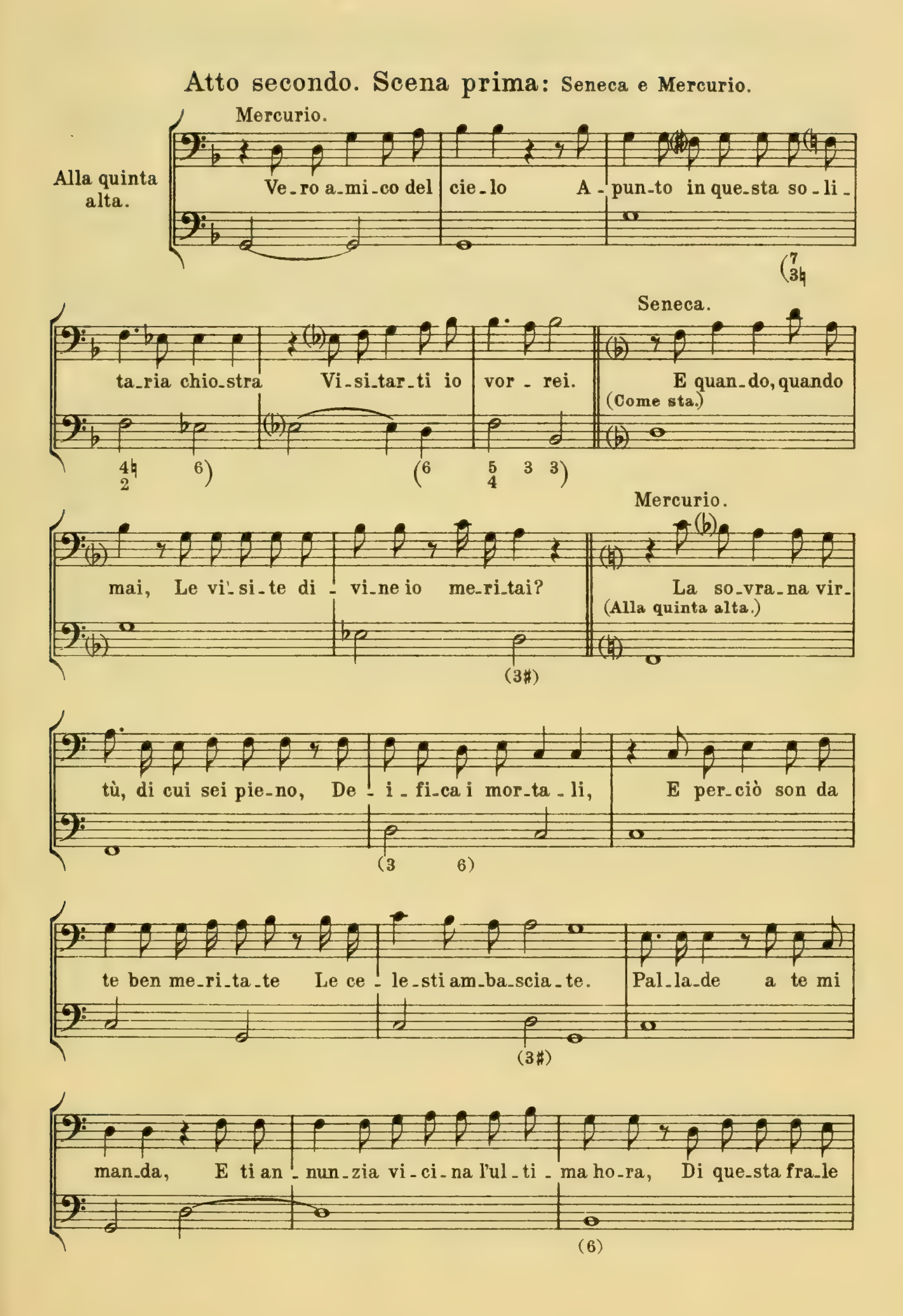

Ottone.
sier dis-cor-ri. Dis-cac-cia-to dal cor vie-ne al-la lin-gua,
E dalla lin-gua è con-seg-na-to ai ven-ti Il no-me di co-
lei, Che in-fe-de-le tra-dì gl'af-fet-ti mie-i.........
1)
Drusilla.
Il tri-bunal d'A-mor........ Tal-hor giusti-tia fà,........... Di me non
hai pie-tà, Al-tri si ri-de Ot-ton del tuo do-lo-re.
Ottone.
A te di quant' io son,..... Bel-lis-sima Don zella, Hor fò li-bero
don, Ad' al-tri, ad' al-tri, mi ri-tol-go E so-lo so-lo tuo sa-
2)

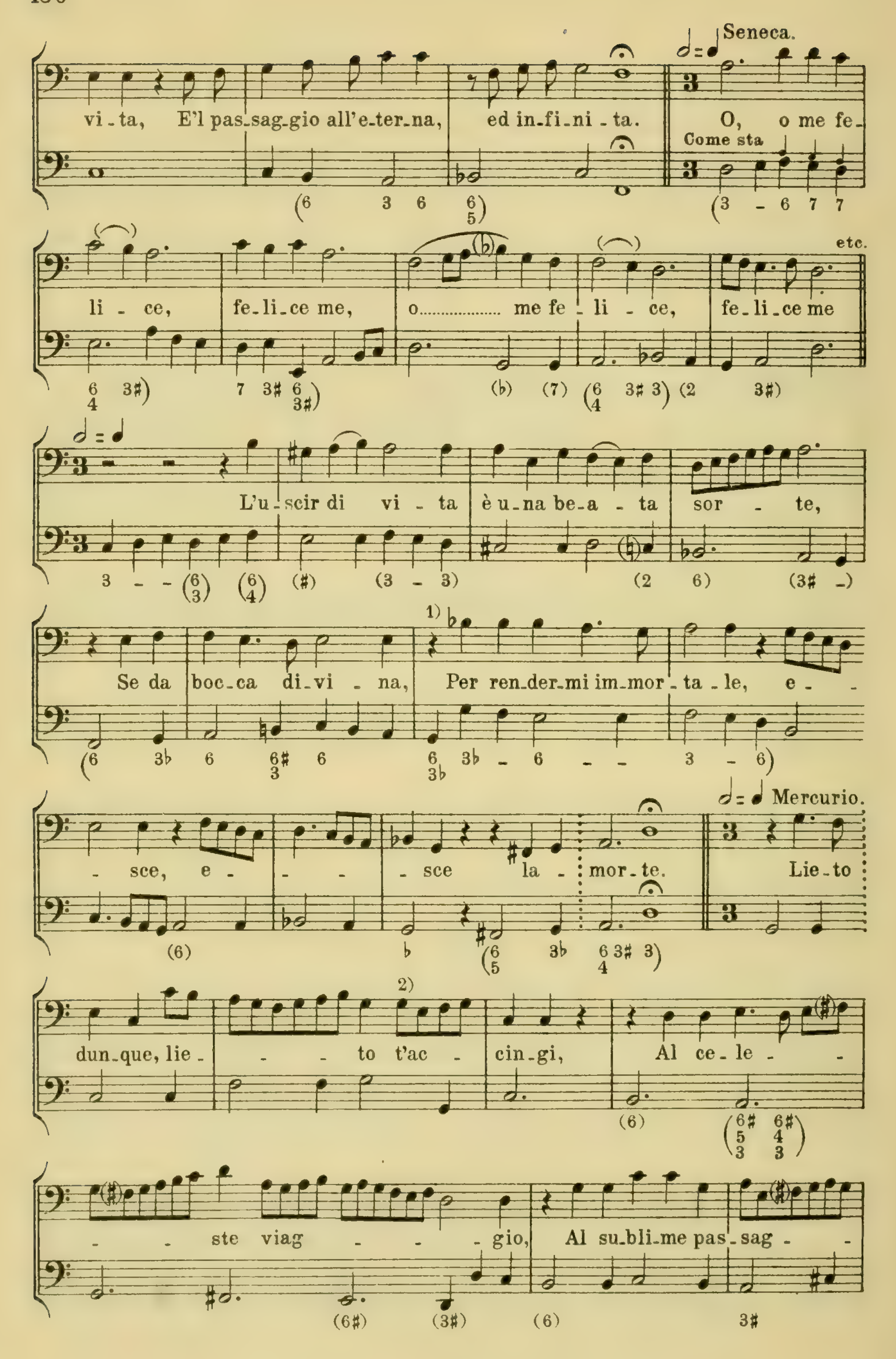

rò, Drusil - la mi - a; Per - do - na, o........ .... Dio, per-do - na Il pas-
sa-to scor-te - se mio co - stu - me, Benchè tu del mio er-ror non mi ri-
pren - da, Confes - so, con - fes-so i fal - li an-da - ti, Ec - co - ti l'al - ma
mi - a pront' all' e - men - da. Fin ch'io vi - vro, T'a - merò
sem-pre, o bel - la, Quest' al - ma che ti fu cru - da, e ru - bel - la;
Già, già pen - ti - ta dell er - ror an - ti - co, Mi ti consa - cro ho-
mai, mi ti consa - cro ho - mai ser - vo, ed a - mi........ co.
3)
4)
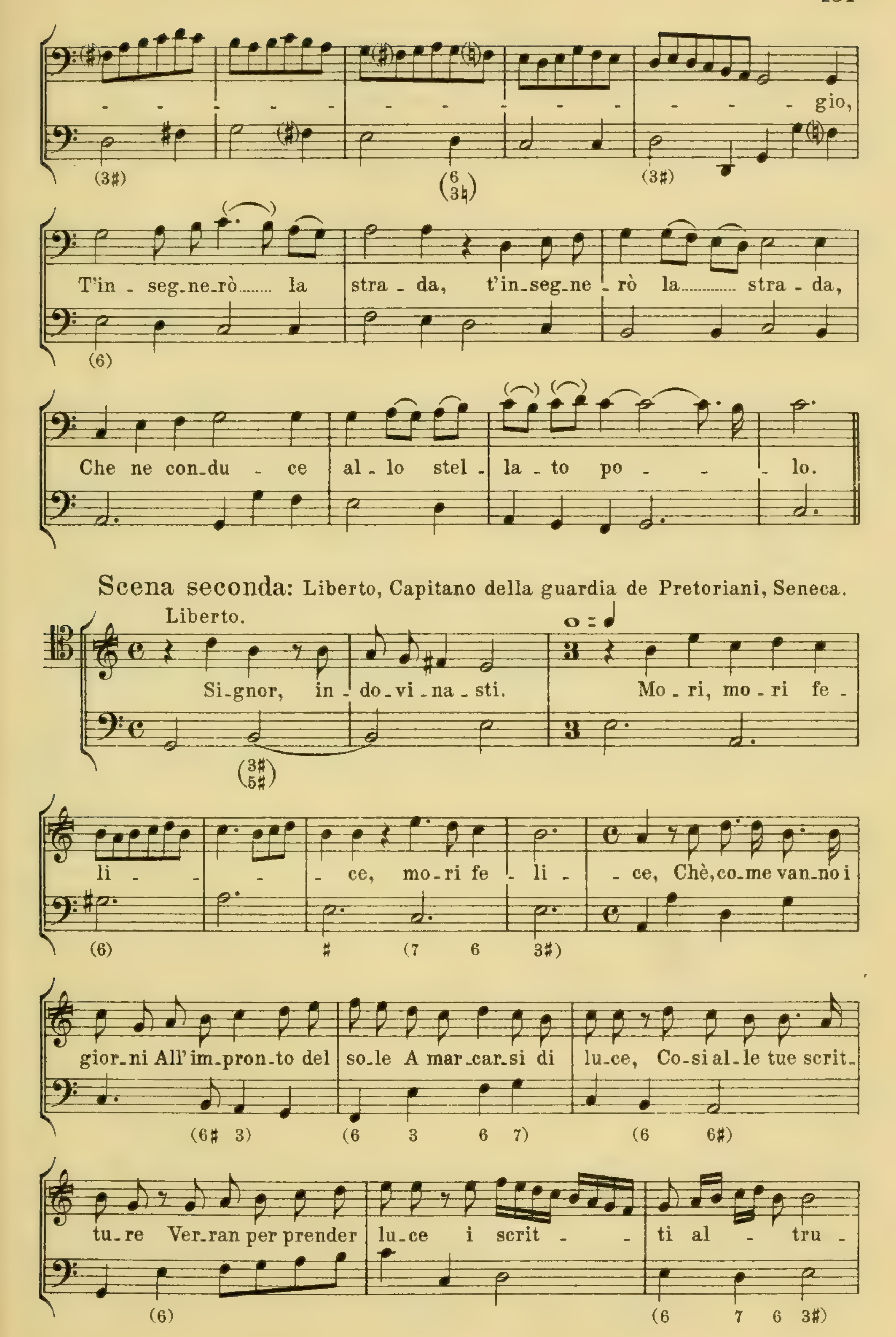

Drusilla.
Già l'ob_lio sepel_lì, Gl'anda_ti dis_pia_cer, È ver Ot_ton, Ot_ton, è
ver, Che a questo fi_do cor il tuo s'u_nì?
Ottone.
È ver, Dru_silla, Dru_
silla, è ver, si, si.
Drusilla.
Te_mo, te_mo, che tu non di_ca la bu_gi_a.
Ottone.
No, no, Dru_sil_la, Dru_sil_la, no.
Drusilla.
Ot ton, Otton,
Otton, Otton, non sò, non sò.
Ottone.
Te_co non può mentir la fe_de mi_a.
Drusilla.
M'a_mi?
Ottone.
Ti bra_mo.
Drusilla.
M'a_mi, m'a_mi?
Ottone.
Ti bramo, ti

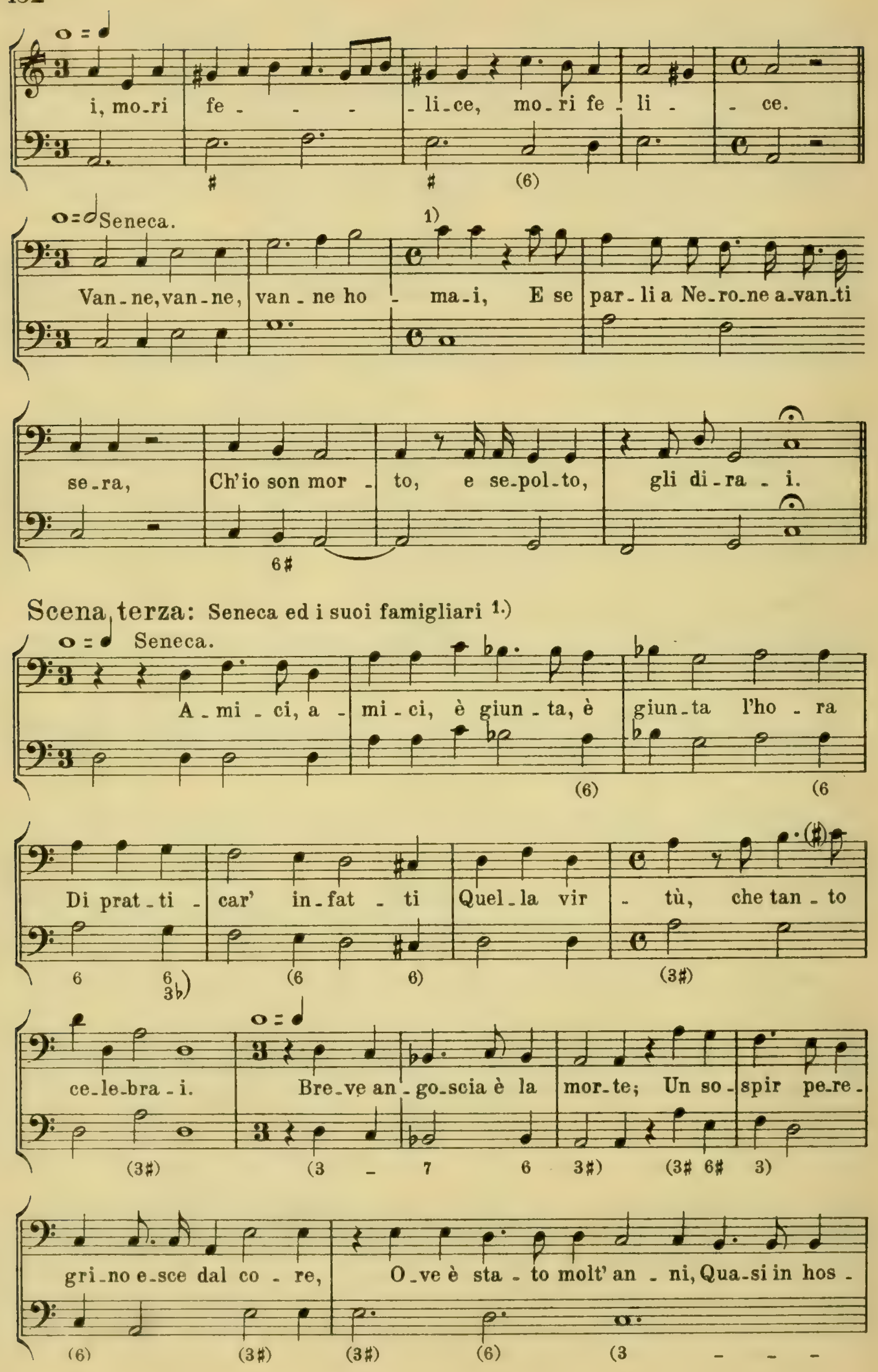

Drusilla.
Ottone.
bra - mo.
E come in un momento?
A-mor è fo - - co,
(3♯)
(3♯)
(7♮)
Drusilla.
e su-bi-to s'accen-de.
Si su-bi-te dol-cez - ze,
go - de, go - de
(6♯)
lie-to il mio cor, lie - to,
lie - to lie-to il mio
cor, ma non l'in- tende, m'a-mi,
m'a-mi?
Ottone.
Ti bra - mo, ti
bramo, e di - can l'amor
(6)
(6♯)
mio...... le tue bel-lez - ze.
Per te nel cor...... ho no-va
for-ma im-pres -
(6)
(3♯)
(3♮)
(3♯)
sa, I mi - ra - co - li
tuo - i, mi - ra - co - li
tuoi, cre - di a te


Drusilla.
stes - sa.....
Lie - ta, lie - ta m'en va - do, m'en va - do, lie - ta m'en va - do, m'en va - do, m'en va - do,
Ot - ton, Ot - ton, re - sta fe - li - ce, re - sta, re - sta, re - sta fe - li - ce, M'in - di - rizzo a ri - veder l'Im - pe - ra - tri - ce.
Ottone.
Le tempes - te del cor, le tem - pes - te del cor tut - te tran - quil - le,
D'al - tri Ot - ton non sa - rà, d'al - tri Ot - ton non sa - rà che di Drusil - la;
E pur' al mio dis - pet - to i - ni - quo a - more, Dru - sill' ho in bocca, ed ho Pop - pea, ho Pop - pea nel co - re......
Fine dell' atto primo.


Atto secondo. Scena prima: Seneca e Mercurio.
Mercurio.
Alla quinta alta.
Ve_ro a_mi_co del cie_lo A_pun_to in que_sta so_li_
ta_ria chio_stra Vi_si_tar_ti io vor_rei.
Seneca.
E quan_do, quando
(Come sta.)
mai, Le vi_si_te di_vi_ne io me_ri_tai?
Mercurio.
La so_vra_na vir_
(Alla quinta alta.)
tù, di cui sei pie_no, De_i_fi_ca i mor_ta_li,
E per_ciò son da
te ben me_ri_ta_te Le ce_le_sti am_ba_scia_te.
Pal_la_de a te mi
man_da, E ti an_nun_zia vi_ci_na l'ul_ti_ma ho_ra, Di que_sta fra_le


Seneca.
vi-ta, E'l pas-sag-gio all'e-ter-na, ed in-fi-ni-ta.
O, o me fe-
Come sta
li-ce, fe-li-ce me, o.................. me fe-li-ce, fe-li-ce me
etc.
L'u-scir di vi-ta è u-na be-a-ta sor-te,
Se da boc-ca di-vi-na, Per ren-der-mi im-mor-ta-le, e-
-sce, e- - - -sce la-mor-te.
Mercurio.
Lie-to dun-que, lie- - - to t'ac-cin-gi, Al ce-le- - - - ste viag- - - gio, Al su-bli-me pas-sag-


- - - - - - - - - - - - gio,
(3♯) (6 3♮) (3♯)
T'in - seg-ne-rò........ la stra - da, t'in-seg-ne - rò la............. stra - da,
(6)
Che ne con-du - ce al - lo stel - la - to po - - - lo.
Scena seconda: Liberto, Capitano della guardia de Pretoriani, Seneca.
Liberto.
Si-gnor, in - do-vi - na - sti. Mo - ri, mo - ri fe -
(3♯ 5♯)
li - - - - ce, mo-ri fe - li - - ce, Chè, co-me van-no i
(6) ♯ (7 6 3♯)
gior-ni All'im-pron-to del so-le A mar-car-si di lu-ce, Co-si al-le tue scrit-
(6♯ 3) (6 3 6 7) (6 6♯)
tu-re Ver-ran per prender lu-ce i scrit - - ti al - tru -
(6) (6 7 6 3♯)


i, mo-ri fe - - - li-ce, mo-ri fe - li - - ce.
Seneca.
Van-ne, van-ne, van-ne ho - ma-i, E se par-li a Ne-ro-ne a-van-ti
se-ra, Ch'io son mor - to, e se-pol-to, gli di-ra - i.
Scena terza: Seneca ed i suoi famigliari 1.)
Seneca.
A-mi-ci, a - mi-ci, è giun-ta, è giun-ta l'ho - ra
Di prat-ti - car' in-fat - ti Quel-la vir - tù, che tan - to
ce-le-bra - i. Bre-ve an - go-scia è la mor-te; Un so - spir pe-re -
gri-no e-sce dal co - re, O-ve è sta - to molt' an - ni, Qua-si in hos -

o = ♩

pi - tio co - me fo - re - stie - ro, E se - ne vo - - - -

\# 3♯ 3 6 3♮) (6♯)

la' all' O - lim - po, Del - lè fe - li - ci - tà sog - gior - no...... ve - ro.

6 3 3♯) (6) (3♭) (♯)

o = ♩ (Famigliari.)

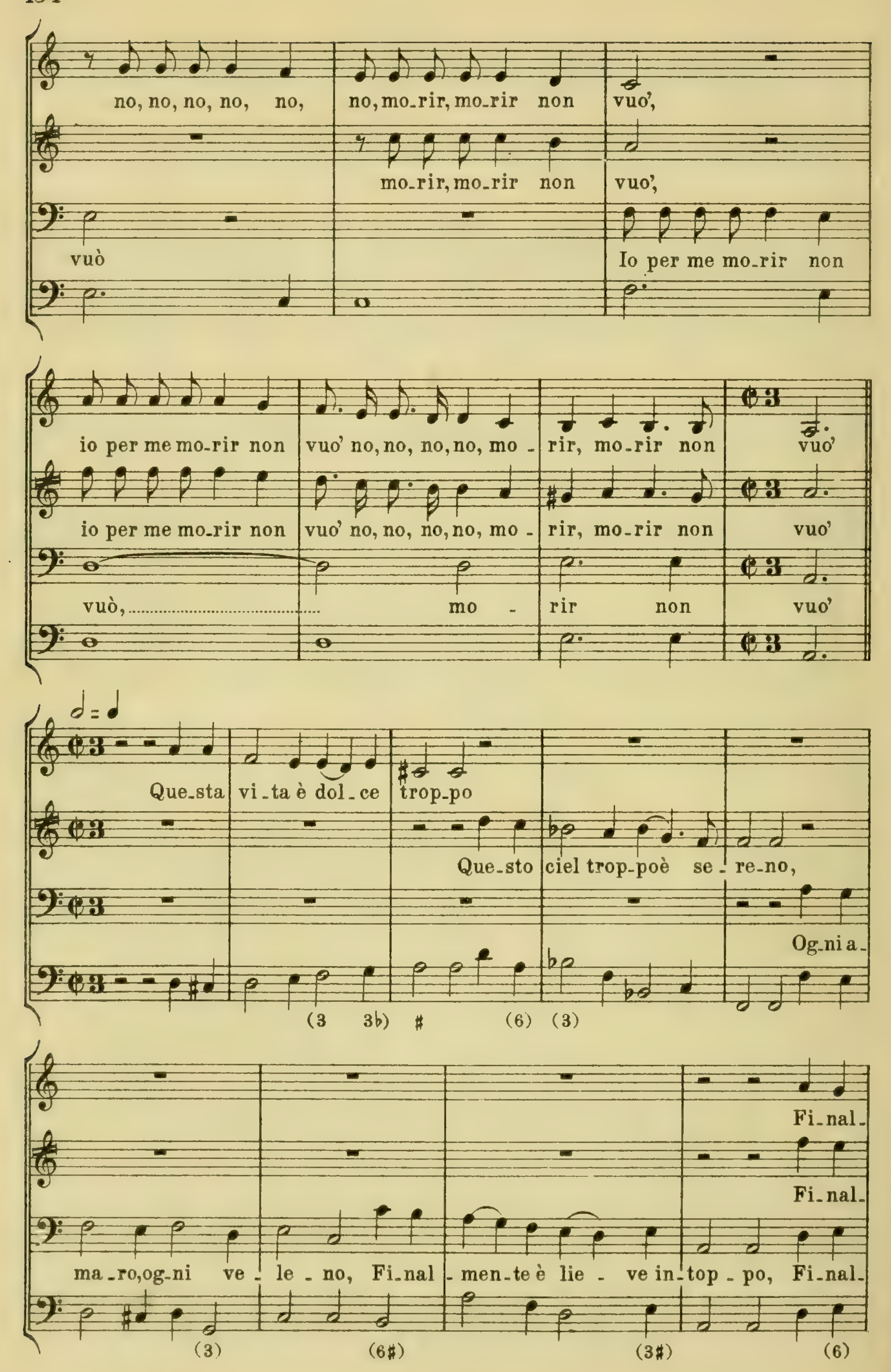
Non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca,

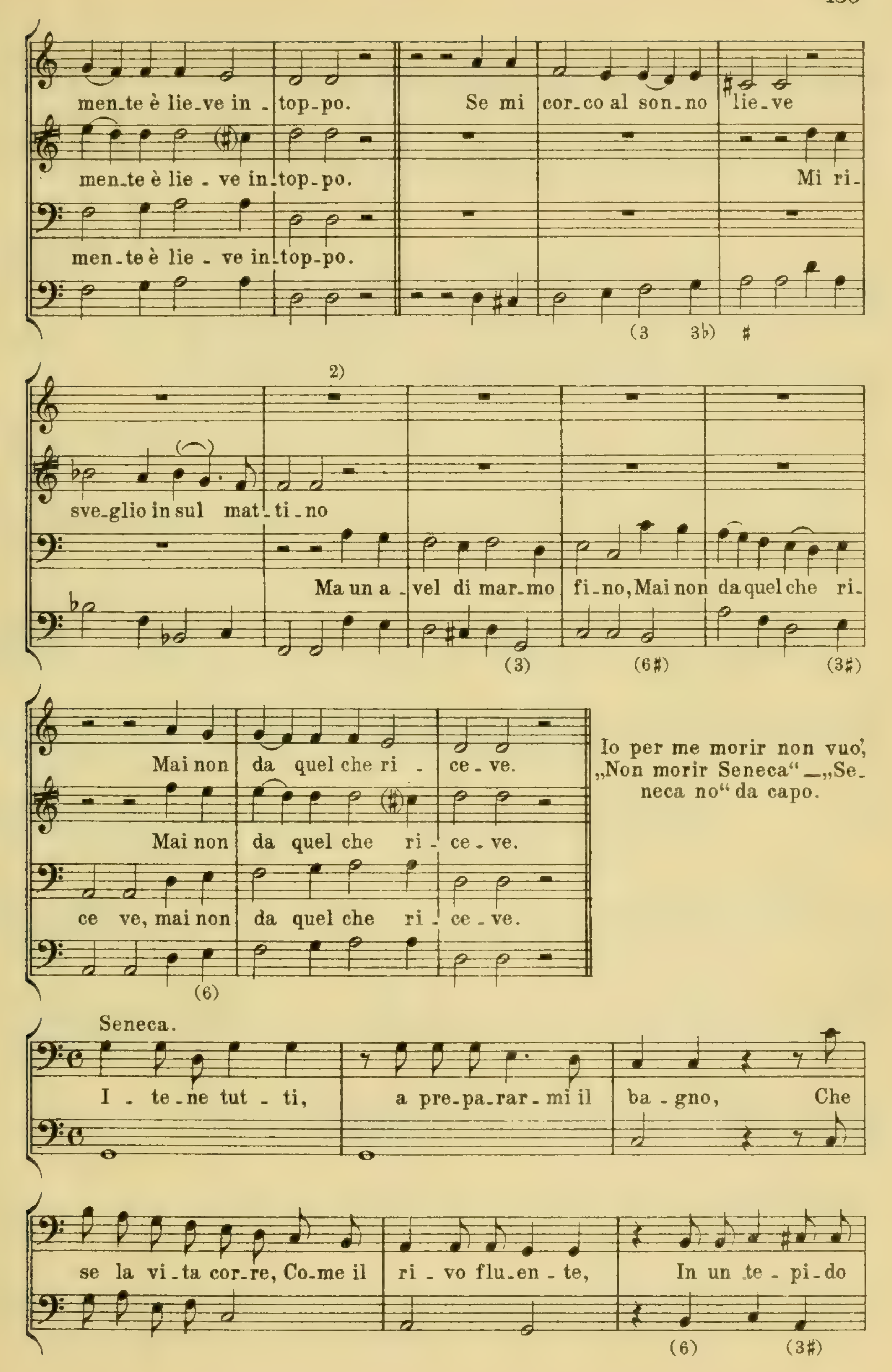
Non mo - rir, Se - ne - ca, Se - ne - ca, non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca, Se - ne - ca, non mo - rir, Se - ne - ca, no, Io per me mo - rir non vuo'
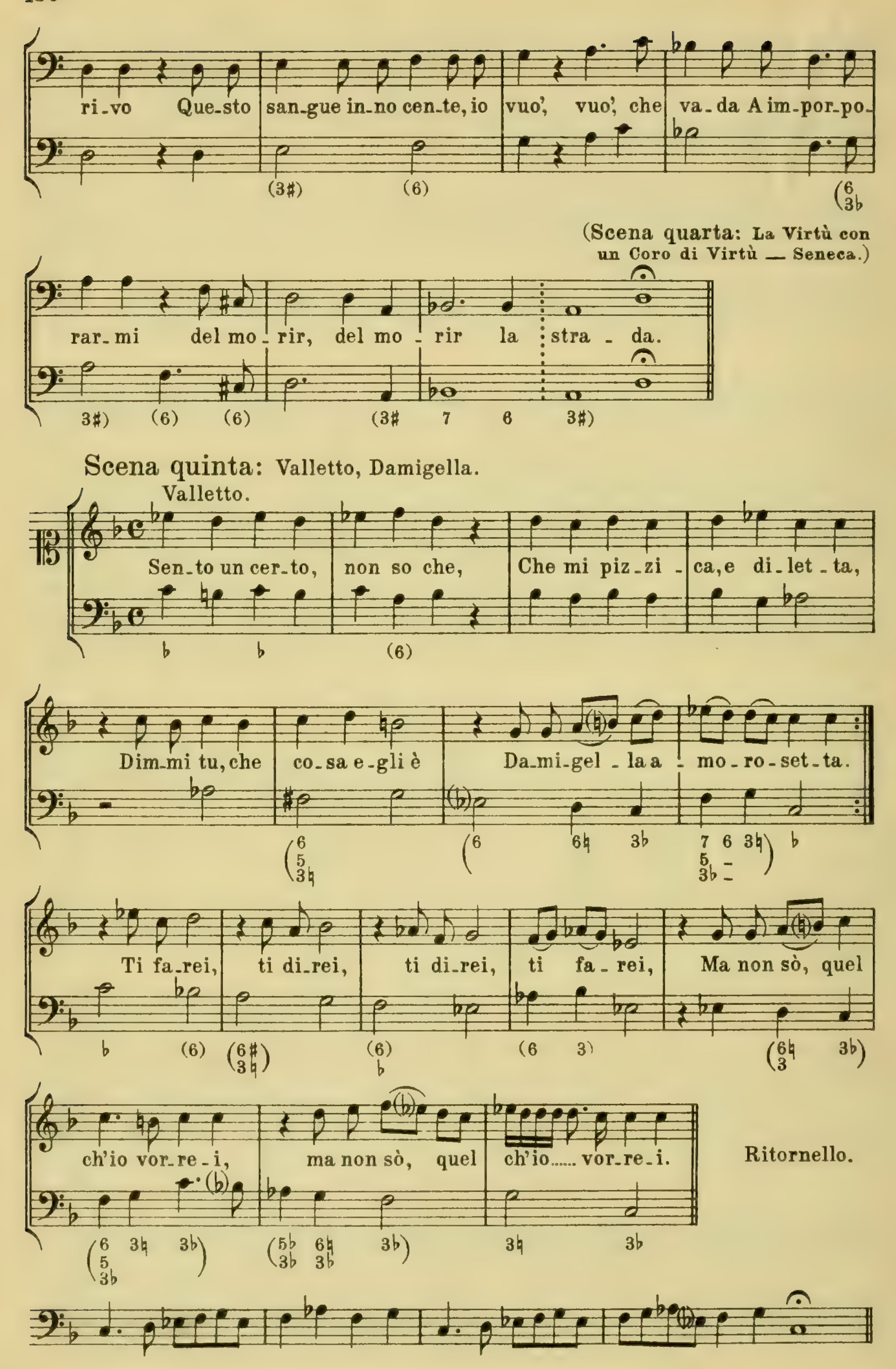
Non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca, non mo - rir, non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca, non mo - rir, Se - ne - ca, no,
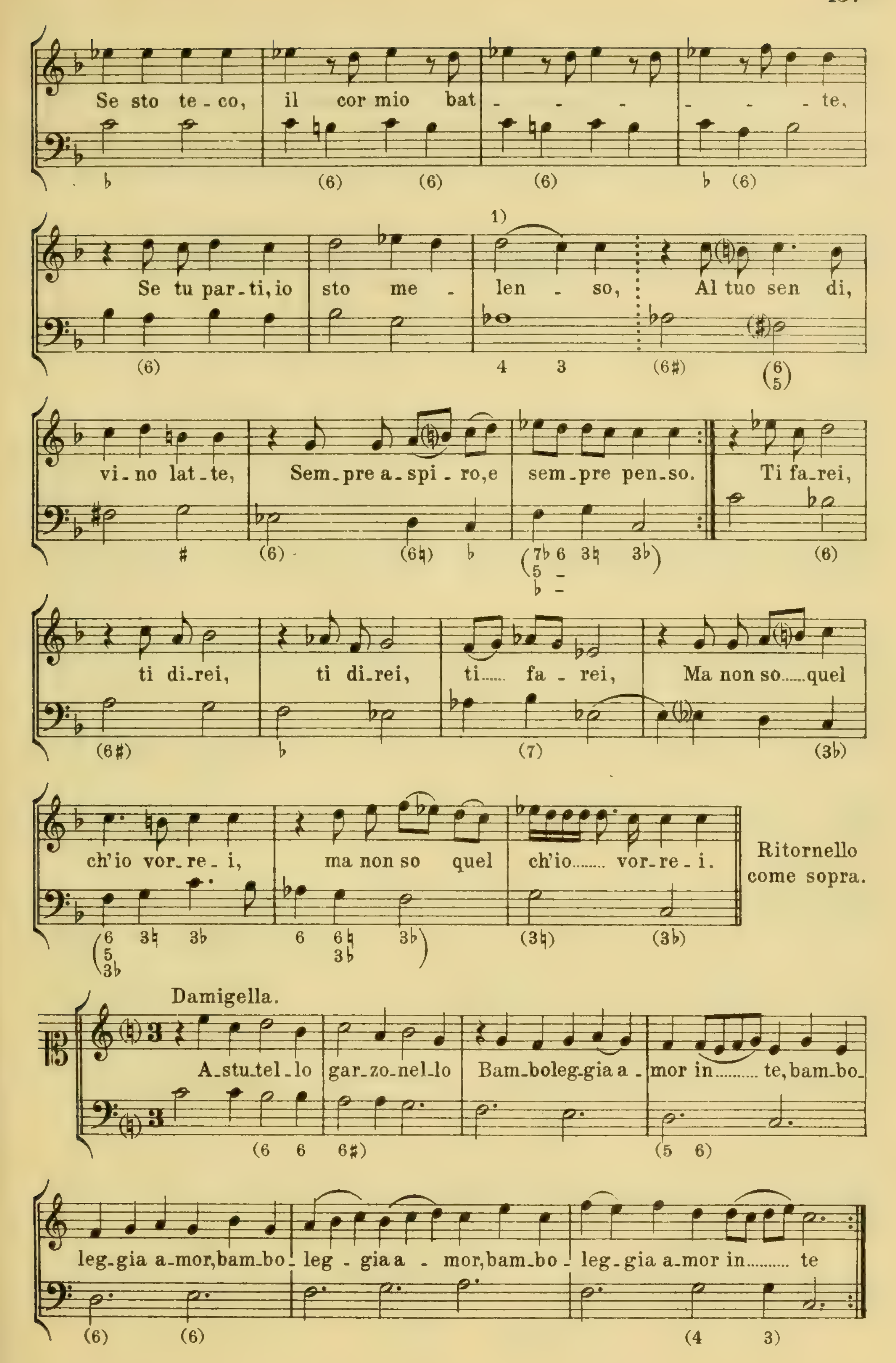
non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca, non mo - rir, non mo - rir, non mo - rir,...... non mo - rir, Se - ne - ca, no, mo - rir, mo - rir non
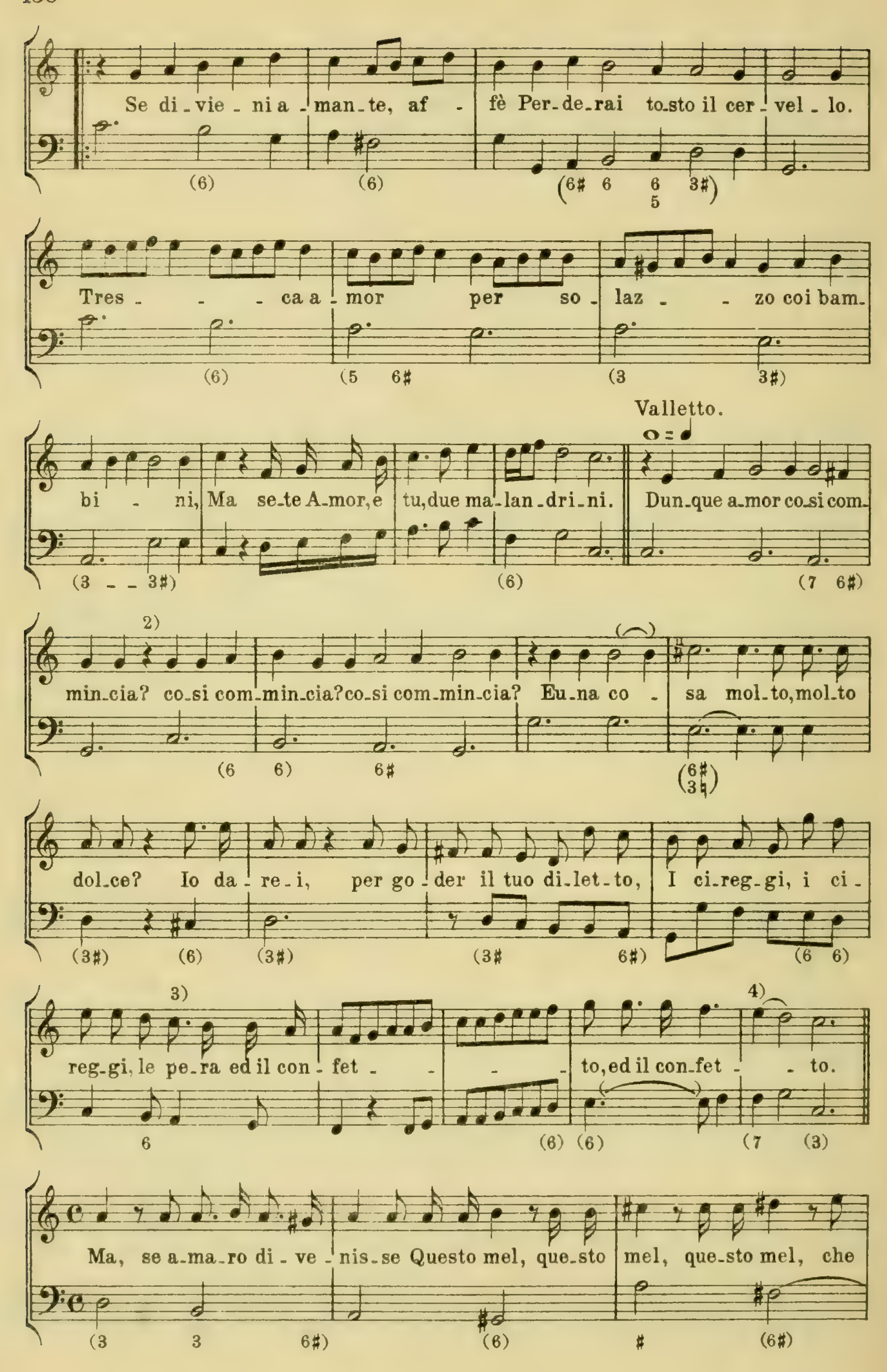
\# \#

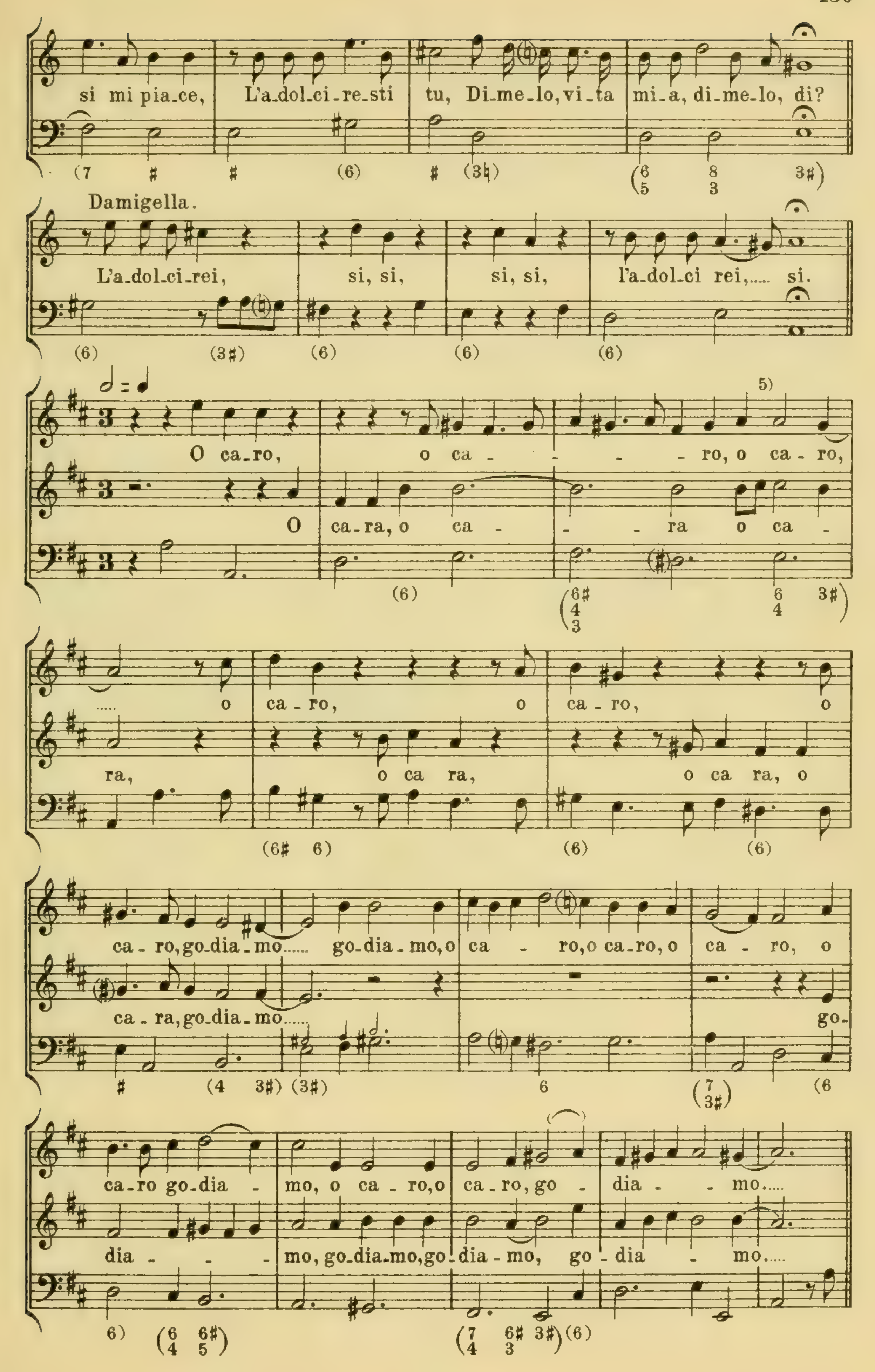

no, no, no, no, no,
no, mo_rir, mo_rir non
vuo',
mo_rir, mo_rir non
vuo',
vuò
Io per me mo_rir non
io per me mo_rir non
vuo' no, no, no, no, mo - rir, mo_rir non
vuo'
io per me mo_rir non
vuo' no, no, no, no, mo - rir, mo_rir non
vuo'
vuò, mo - rir non
vuo'
Que_sta vi_ta è dol_ce trop_po
Que_sto ciel trop_po è se - re_no,
Og_ni a_
ma_ro, og_ni ve - le - no, Fi_nal - men_te è lie - ve in_top - po, Fi_nal_
Fi_nal_
Fi_nal_
(3 3♭) ♯ (6) (3)
(3) (6♯) (3♯) (6)

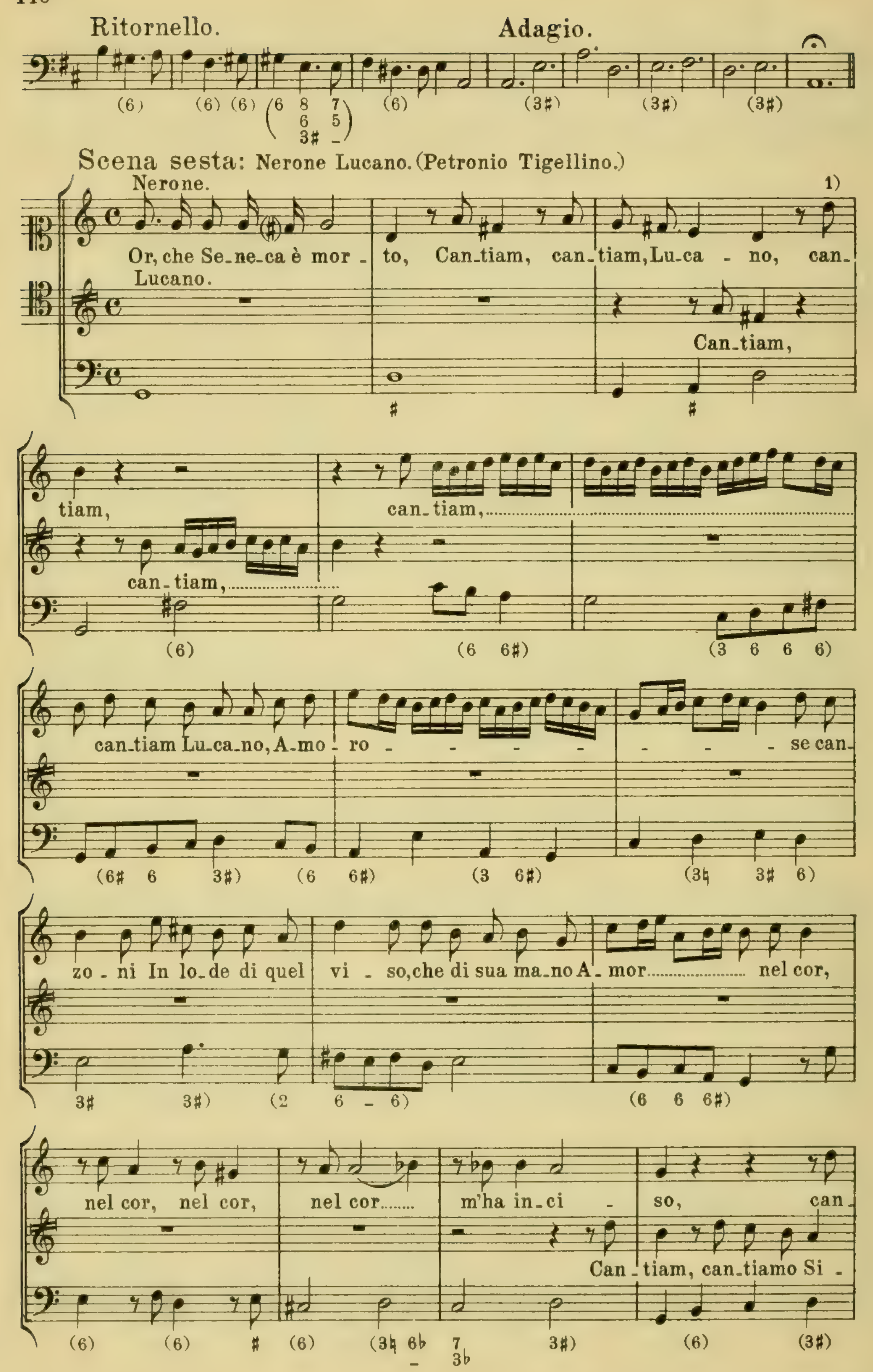

men_te è lie_ve in _ top_po. Se mi cor_co al son_no lie_ve
men_te è lie - ve in_top_po. Mi ri_
men_te è lie - ve in_top_po.
(3 3♭) ♯
2)
sve_glio in sul mat_ti_no
Ma un a _ vel di mar_mo fi_no, Mai non da quel che ri_
(3) (6♯) (3♯)
Mai non da quel che ri - ce - ve.
Mai non da quel che ri - ce - ve.
ce ve, mai non da quel che ri - ce - ve.
(6)
Io per me morir non vuo',
„Non morir Seneca" — „Se_
neca no" da capo.
Seneca.
I - te_ne tut - ti, a pre_pa_rar - mi il ba - gno, Che
se la vi_ta cor_re, Co_me il ri - vo flu_en - te, In un te - pi_do
(6) (3♯)

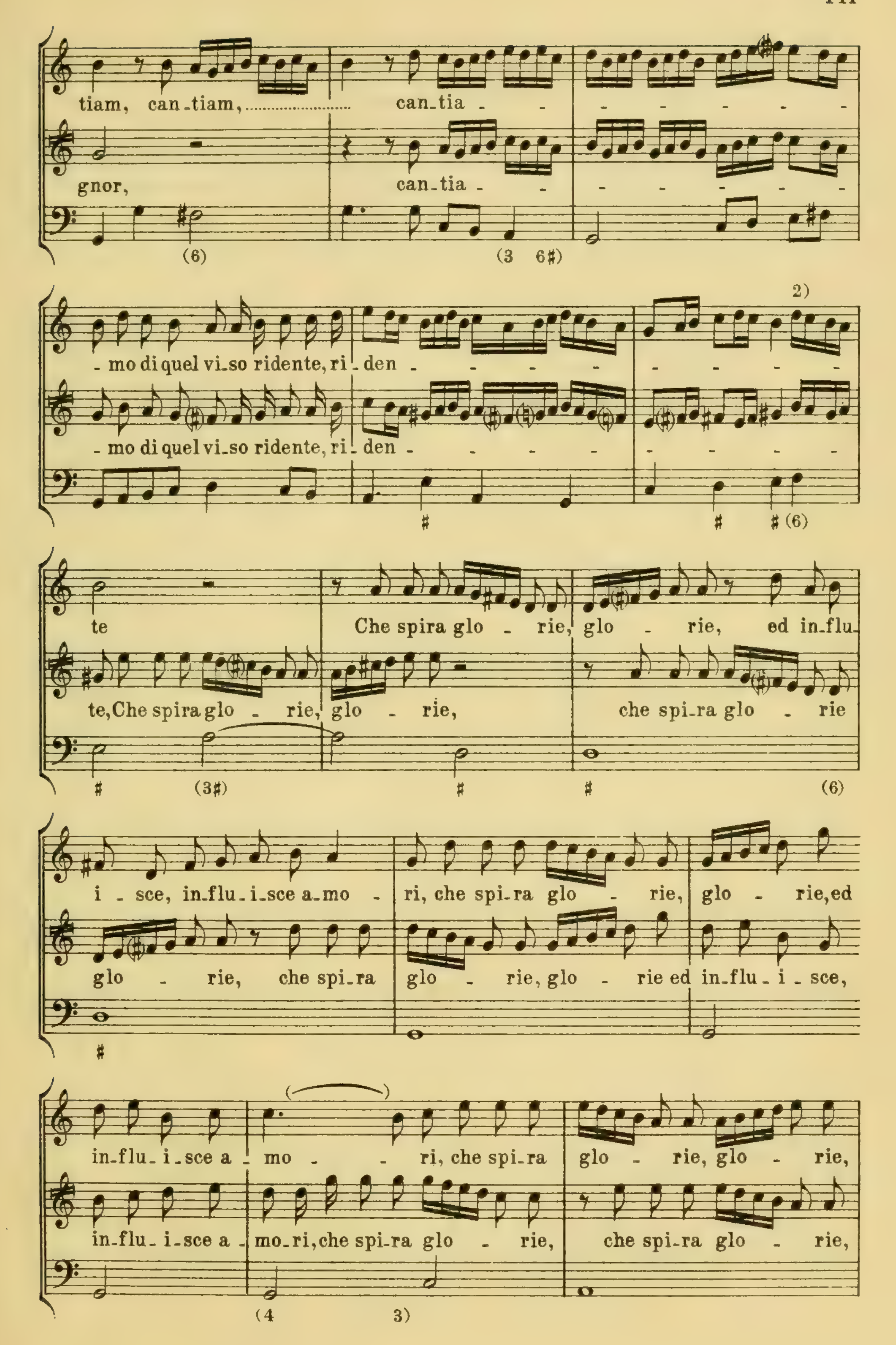

ri-vo Que-sto san-gue in-no cen-te, io vuo', vuo', che va-da A im-por-po-
(3♯) (6) (6 3♭
(Scena quarta: La Virtù con un Coro di Virtù — Seneca.)
rar-mi del mo-rir, del mo-rir la stra-da.
3♯) (6) (6) (3♯ 7 6 3♯)
Scena quinta: Valletto, Damigella.
Valletto.
Sen-to un cer-to, non so che, Che mi piz-zi-ca, e di-let-ta,
♭ ♭ (6)
Dim-mi tu, che co-sa e-gli è Da-mi-gel-la a-mo-ro-set-ta.
6 5 3♮ 6 6♮ 3♭ 7 5 3♭ 6 3♮ ♭
Ti fa-rei, ti di-rei, ti di-rei, ti fa-rei, Ma non sò, quel
♭ (6) (6♯ 3♮) (6) ♭ (6 3) (6♮ 3 3♭)
ch'io vor-re-i, ma non sò, quel ch'io...... vor-re-i.
6 5 3♭ 3♮ 3♭ 5♭ 3♭ 6♮ 3♭ 3♭ 3♮ 3♭
Ritornello.

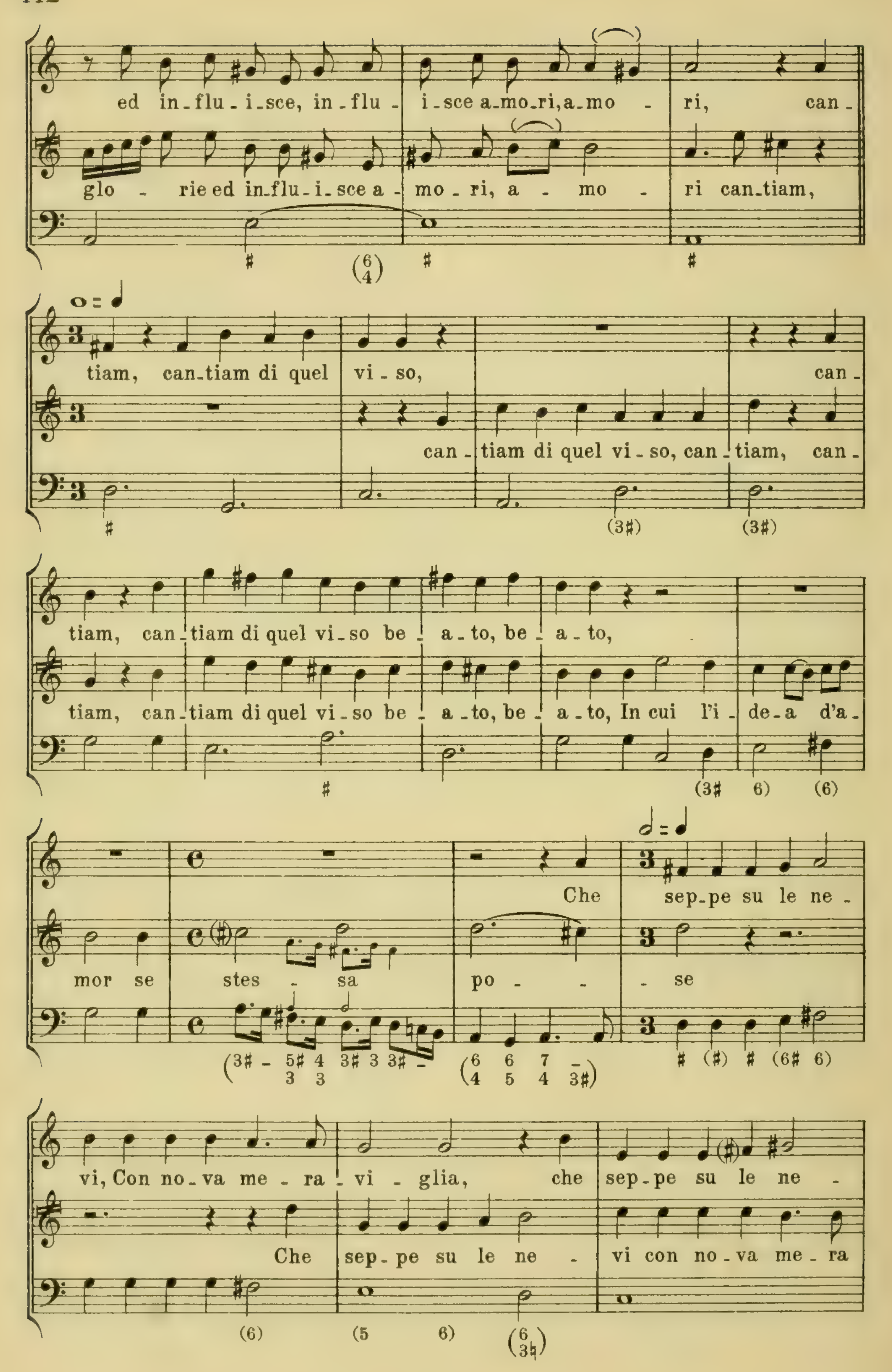

Se sto te - co, il cor mio bat - - - - - - te,
Se tu par - ti, io sto me - len - so, Al tuo sen di,
vi - no lat - te, Sem - pre a - spi - ro, e sem - pre pen - so. Ti fa - rei,
ti di - rei, ti di - rei, ti...... fa - rei, Ma non so......quel
ch'io vor - re - i, ma non so quel ch'io........ vor - re - i.
Ritornello come sopra.
Damigella.
A - stu - tel - lo gar - zo - nel - lo Bam - boleg - gia a - mor in.......... te, bam - bo -
leg - gia a - mor, bam - bo - leg - gia a - mor, bam - bo - leg - gia a - mor in.......... te

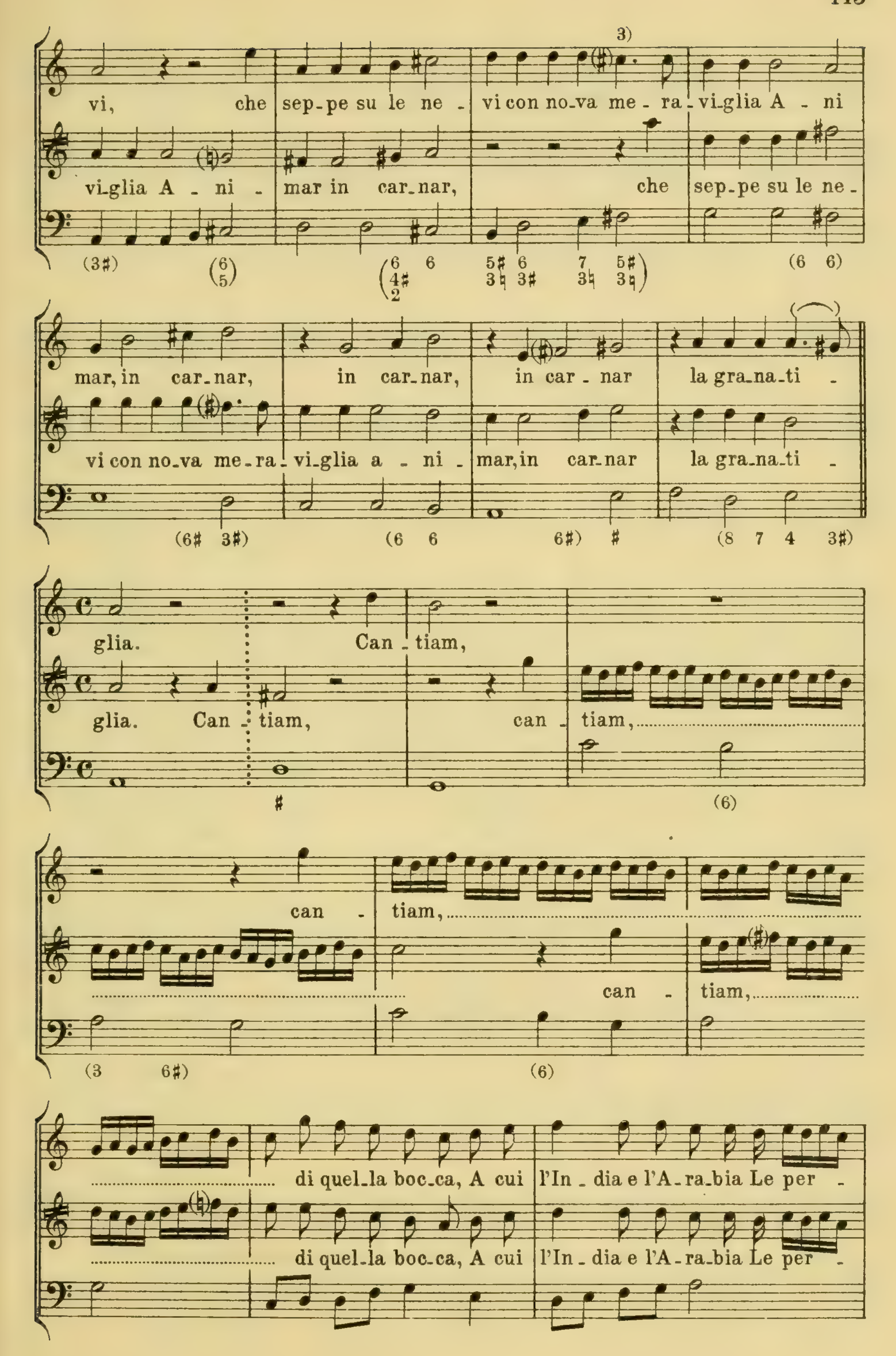

Se di_vie_ni a_man_te, af - fè Per_de_rai to_sto il cer_vel_lo.
Tres_ - - ca a_mor per so_laz_ - zo coi bam_
bi - ni, Ma se_te A_mor, e tu, due ma_lan_dri_ni.
Valletto.
Dun_que a_mor co_si com_
2)
min_cia? co_si com_min_cia? co_si com_min_cia? Eu_na co - sa mol_to, mol_to
dol_ce? Io da_re_i, per go_der il tuo di_let_to, I ci_reg_gi, i ci_
3)
reg_gi, le pe_ra ed il con_fet - - - to, ed il con_fet - to.
4)
Ma, se a_ma_ro di_ve_nis_se Questo mel, que_sto mel, que_sto mel, che

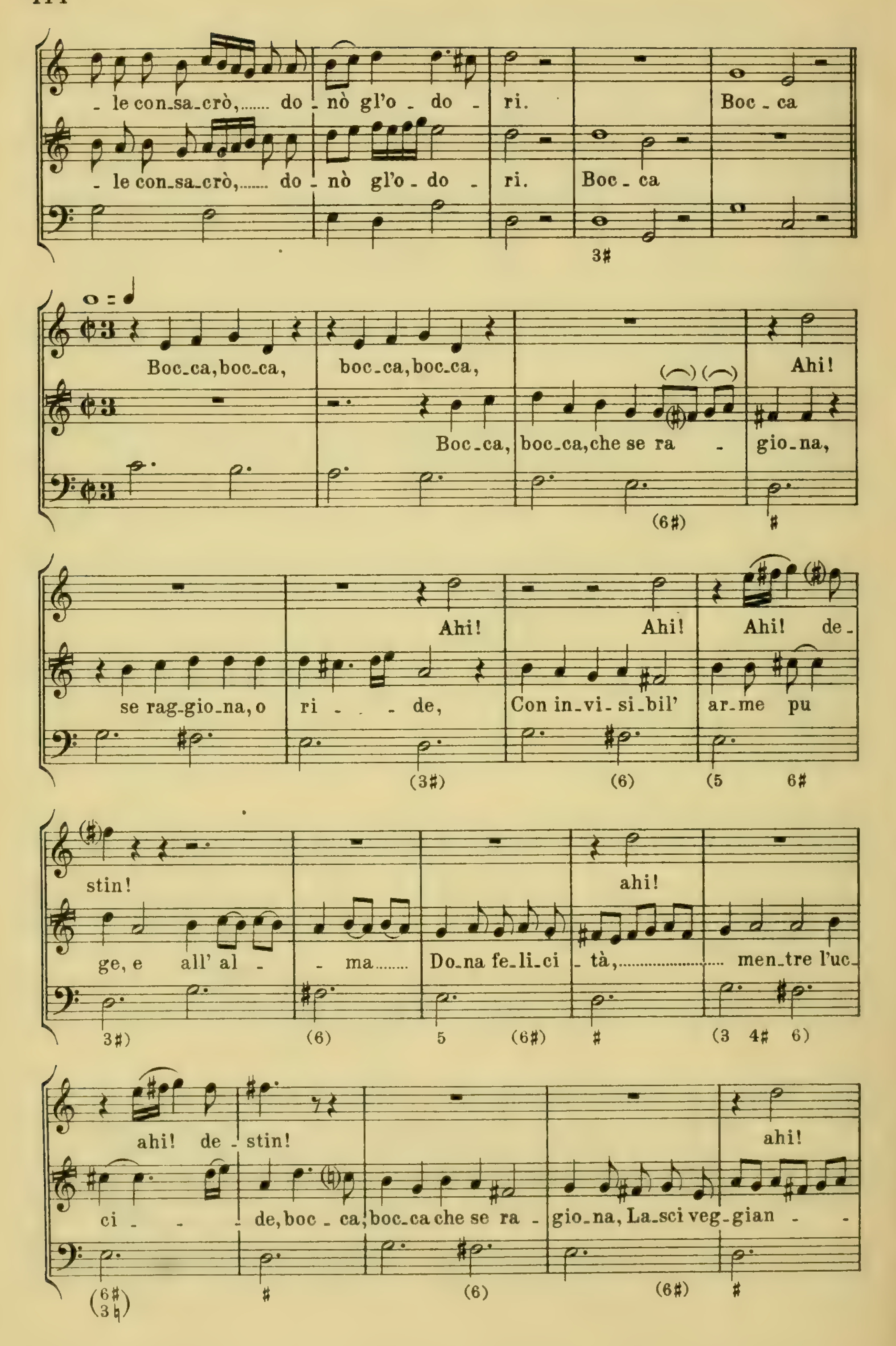

si mi pia_ce, L'a_dol_ci_re_sti tu, Di_me_lo, vi_ta mi_a, di_me_lo, di?
Damigella.
L'a_dol_ci_rei, si, si, si, si, l'a_dol_ci rei,..... si.
O ca_ro, o ca - - - - ro, o ca - ro, ... o ca - ro, o ca - ro, o ca - ro, go_dia_mo...... go_dia_mo, o ca - ro, o ca_ro, o ca - ro, o ca_ro go_dia - mo, o ca - ro, o ca_ro, go - dia - - mo.....
O ca_ra, o ca - - - ra o ca - ra, o ca ra, o ca ra, o ca - ra, go_dia_mo...... go. dia - - - mo, go_dia_mo, go_dia - mo, go - dia - mo.....
5)
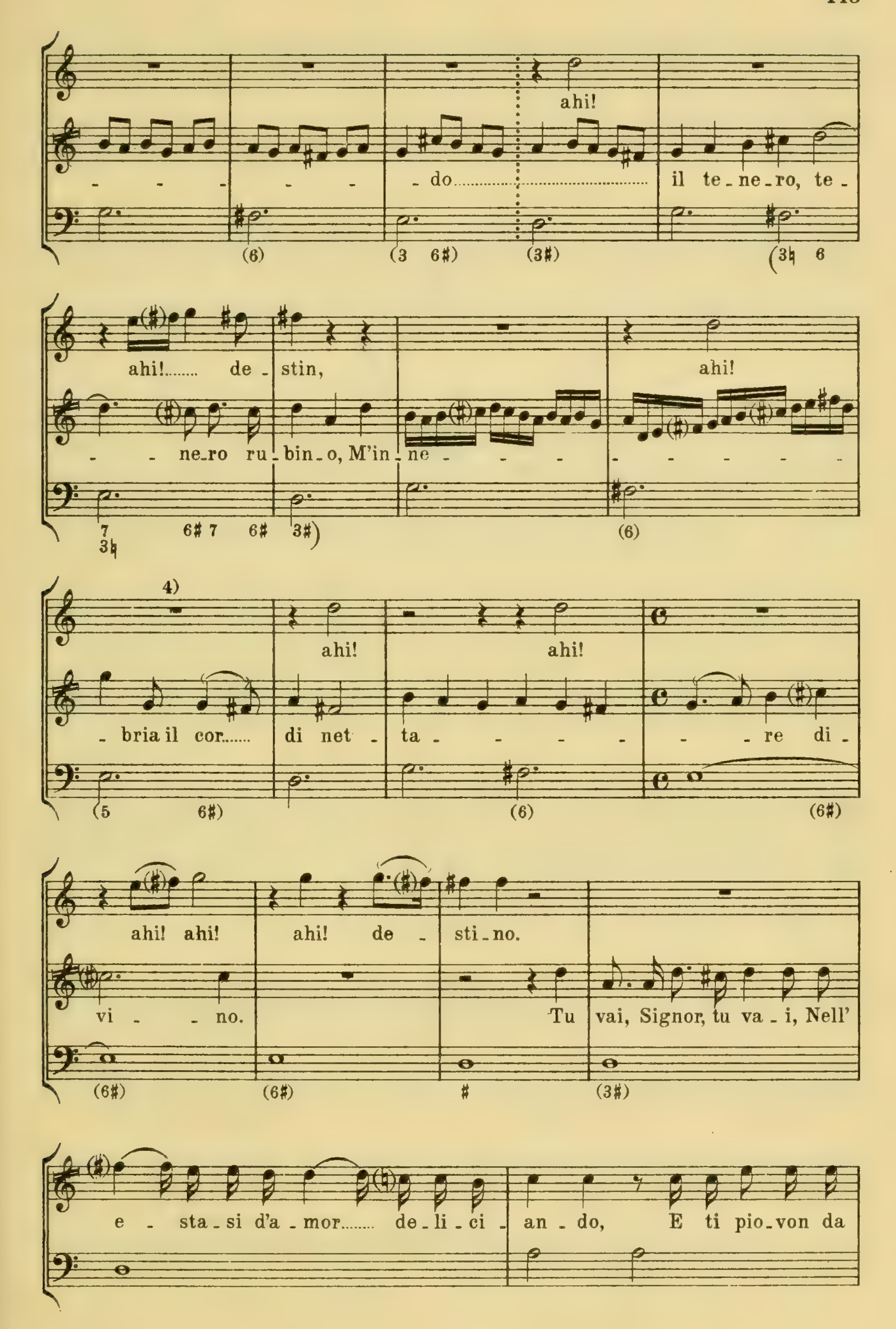

Ritornello.
Adagio.
Scena sesta: Nerone Lucano. (Petronio Tigellino.)
Nerone.
1)
Or, che Se-ne-ca è mor - to, Can-tiam, can-tiam, Lu-ca - no, can-tiam, can-tiam, can-tiam Lu-ca-no, A-mo - ro - - - - - - - se can-zo - ni In lo-de di quel vi - so, che di sua ma-no A - mor nel cor, nel cor, nel cor, nel cor m'ha in-ci - so, can-
Lucano.
Can-tiam, can-tiam, Can - tiam, can-tiamo Si -

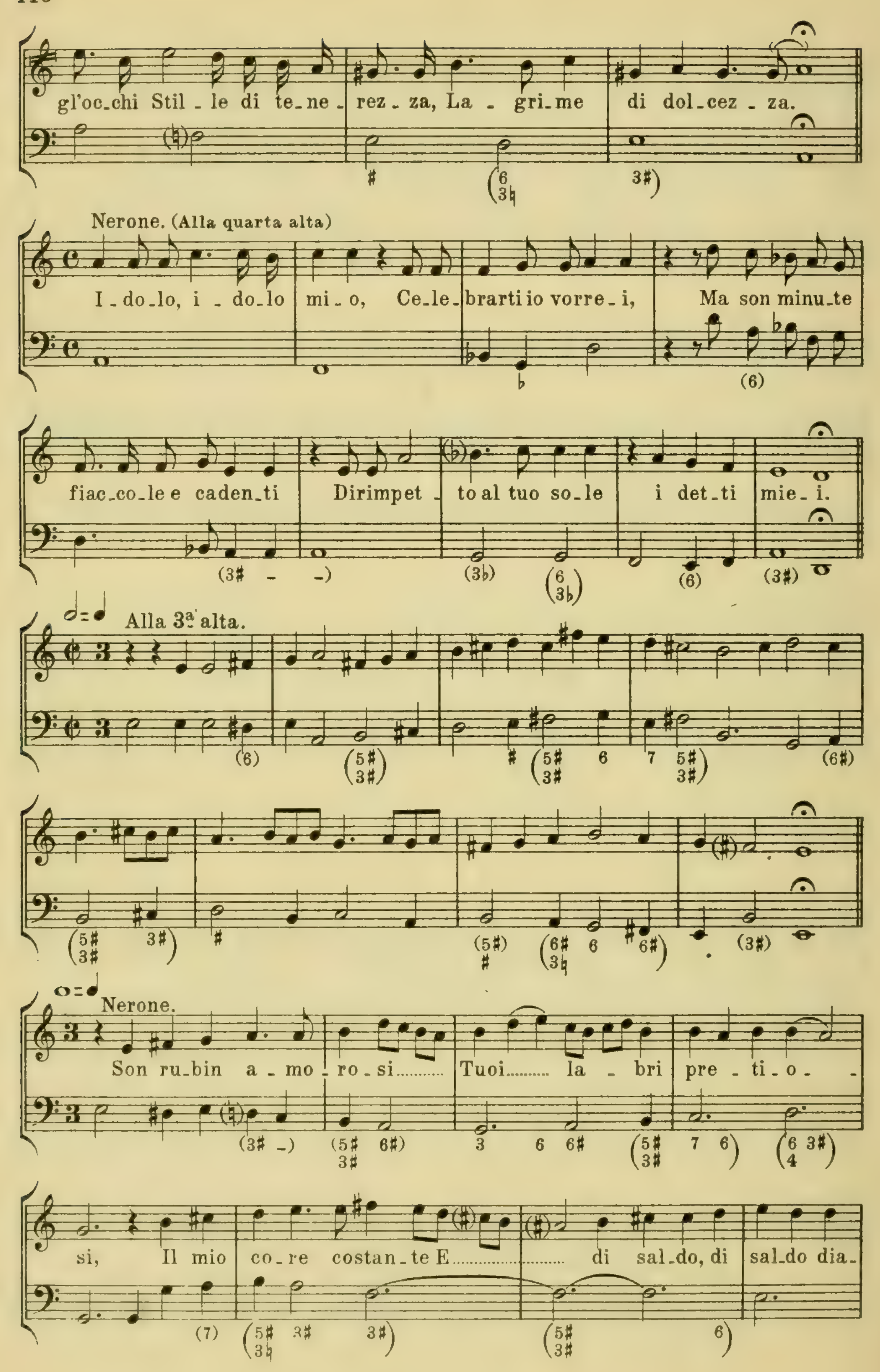

tiam, can_tiam, can_tia
gnor, can_tia
(6) (3 6♯)
2)
- mo di quel vi_so ridente, ri - den
- mo di quel vi_so ridente, ri - den
♯ ♯ ♯ (6)
te Che spira glo - rie, glo - rie, ed in_flu
te, Che spira glo - rie, glo - rie, che spi_ra glo - rie
♯ (3♯) ♯ ♯ (6)
i - sce, in_flu_i_sce a_mo - ri, che spi_ra glo - rie, glo - rie, ed
glo - rie, che spi_ra glo - rie, glo - rie ed in_flu - i - sce,
♯
in_flu - i_sce a - mo - ri, che spi_ra glo - rie, glo - rie,
in_flu - i_sce a - mo_ri, che spi_ra glo - rie, che spi_ra glo - rie,
(4 3)
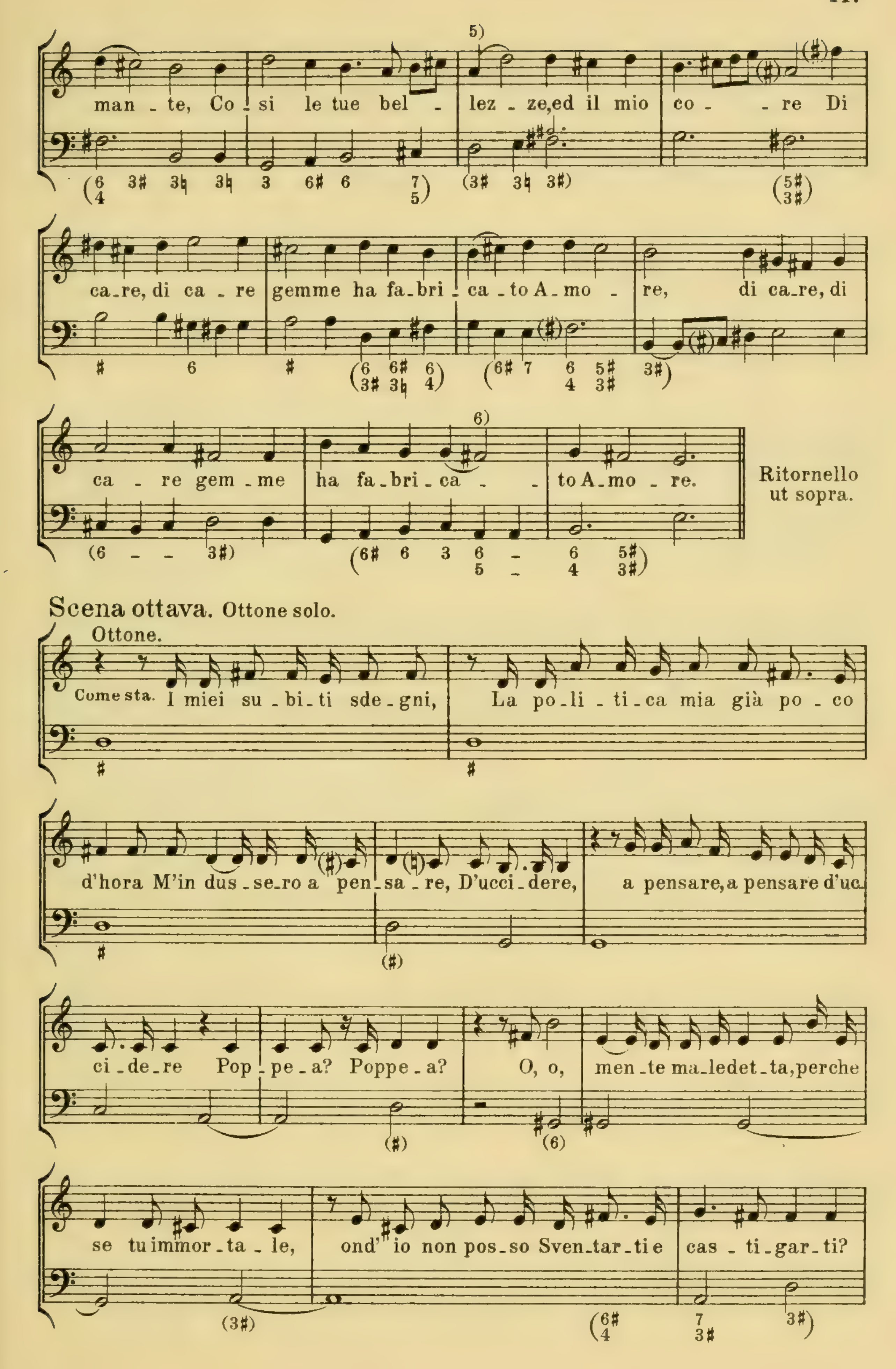

ed in-flu-i-sce, in-flu-i-sce a-mo-ri, a-mo-ri, can-
glo-rie ed in-flu-i-sce a-mo-ri, a-mo-ri can-tiam,
tiam, can-tiam di quel vi-so, can-
can-tiam di quel vi-so, can-tiam, can-
tiam, can-tiam di quel vi-so be-a-to, be-a-to,
tiam, can-tiam di quel vi-so be-a-to, be-a-to, In cui l'i-de-a d'a-
Che sep-pe su le ne-
mor se stes-sa po-se
vi, Con no-va me-ra-vi-glia, che sep-pe su le ne-
Che sep-pe su le ne-vi con no-va me-ra


3)
vi, che sep-pe su le ne - vi con no-va me - ra - vi-glia A - ni
vi-glia A - ni - mar in car-nar, che sep-pe su le ne -
(3♯) (6 5) (6 4♯ 2 6 5♯ 3♮ 6 3♯ 7 3♮ 5♯ 3♮) (6 6)
mar, in car-nar, in car-nar, in car - nar la gra-na-ti -
vi con no-va me-ra - vi-glia a - ni - mar, in car-nar la gra-na-ti -
(6♯ 3♯) (6 6 6♯) ♯ (8 7 4 3♯)
glia. Can - tiam,
glia. Can - tiam, can - tiam,
♯ (6)
can - tiam,
can - tiam,
(3 6♯) (6)
di quel-la boc-ca, A cui l'In - dia e l'A-ra-bia Le per -
di quel-la boc-ca, A cui l'In - dia e l'A-ra-bia Le per -

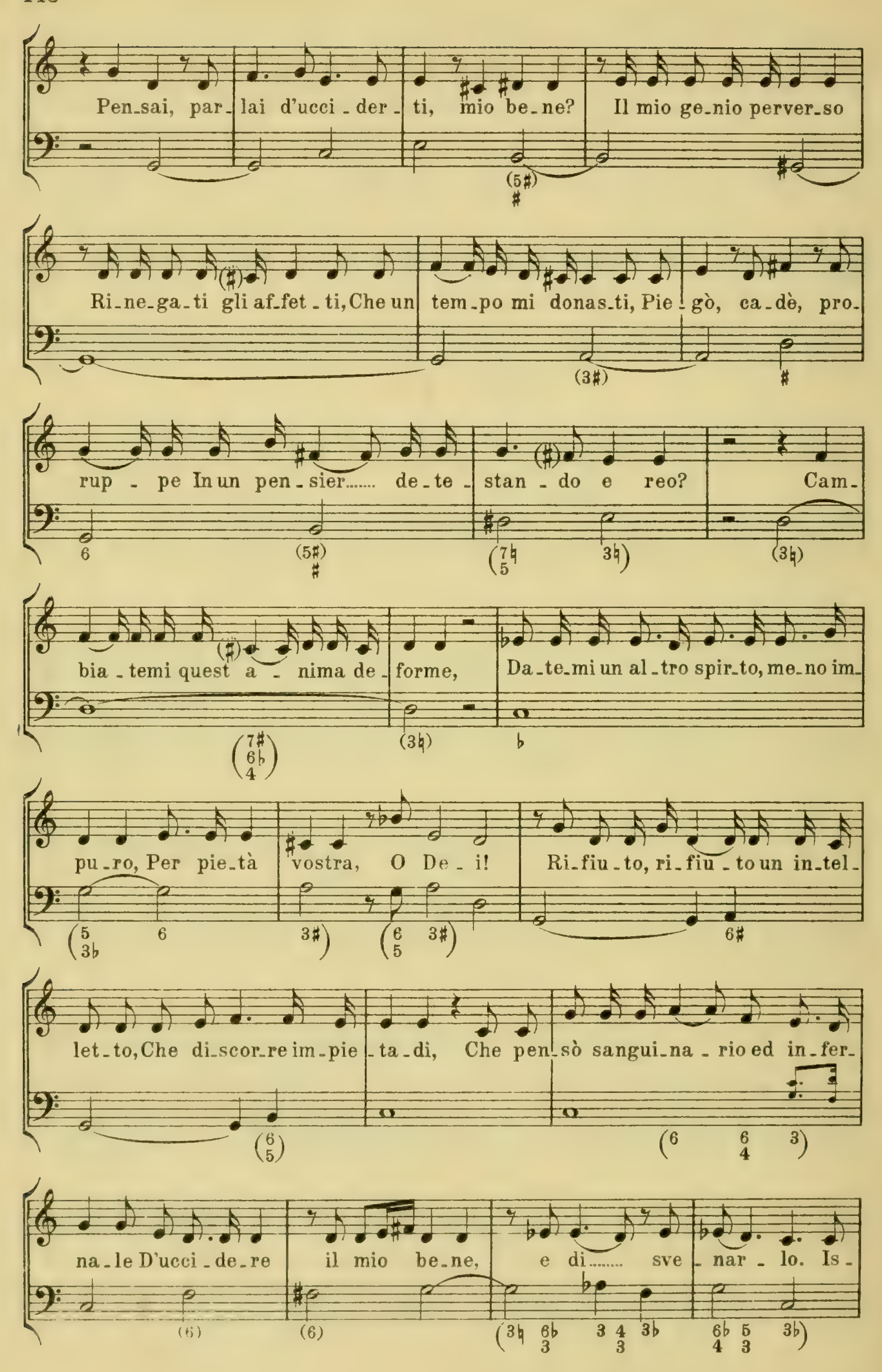

- le con-sa-crò, ... do - nò gl'o - do - ri.
Boc - ca
- le con-sa-crò, ... do - nò gl'o - do - ri.
Boc - ca
3♯
Boc-ca, boc-ca,
boc-ca, boc-ca,
Ahi!
Boc-ca,
boc-ca, che se ra - gio-na,
(6♯)
♯
Ahi!
Ahi!
Ahi! de -
se rag-gio-na, o
ri - - - de,
Con in-vi-si-bil'
ar-me pu
(3♯)
(6)
(5
6♯
stin!
ahi!
ge, e
all' al -
- ma ....
Do-na fe-li-ci
- tà, ...
men-tre l'uc-
3♯)
(6)
5
(6♯)
♯
(3
4♯
6)
ahi! de - stin!
ahi!
ci - - - de, boc - ca, boc-ca che se ra - gio-na, La-sci veg-gian - -
(6♯ 3♮)
♯
(6)
(6♯)
♯
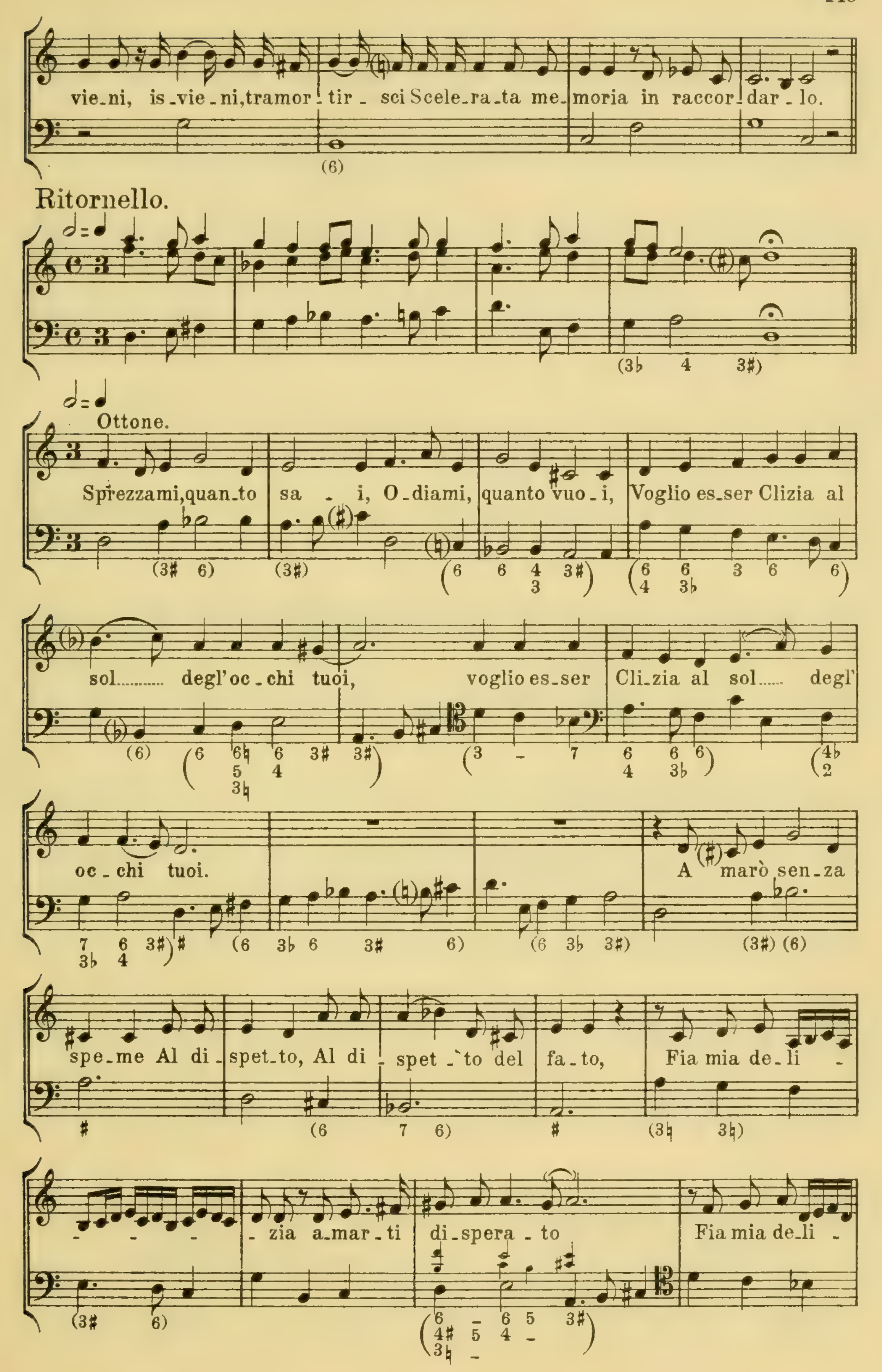

ahi!
- - - - - - do.. il te-ne-ro, te-
(6) (3 6♯) (3♯) (3♮ 6
ahi!........ de- stin,
- - ne-ro ru-bin-o, M'in-ne - - - - - - - - -
7 3♮ 6♯ 7 6♯ 3♯) (6)
4)
ahi! ahi!
-bria il cor....... di net- ta - - - - - re di-
(5 6♯) (6) (6♯)
ahi! ahi! ahi! de- sti-no.
vi - - no. Tu vai, Signor, tu va-i, Nell'
(6♯) (6♯) ♯ (3♯)
e - sta-si d'a-mor........ de-li-ci- an-do, E ti pio-von da


gl'oc_chi Stil _ le di te_ne _ rez _ za, La _ gri_me di dol_cez _ za.
Nerone. (Alla quarta alta)
I _ do_lo, i _ do_lo mi _ o, Ce_le_brarti io vorre _ i, Ma son minu_te
fiac_co_le e caden_ti Dirimpet _ to al tuo so_le i det_ti mie _ i.
Alla 3ª alta.
Nerone.
Son ru_bin a _ mo _ ro _ si Tuoi la _ bri pre _ ti_o_ _
si, Il mio co_re costan_te E di sal_do, di sal_do dia_
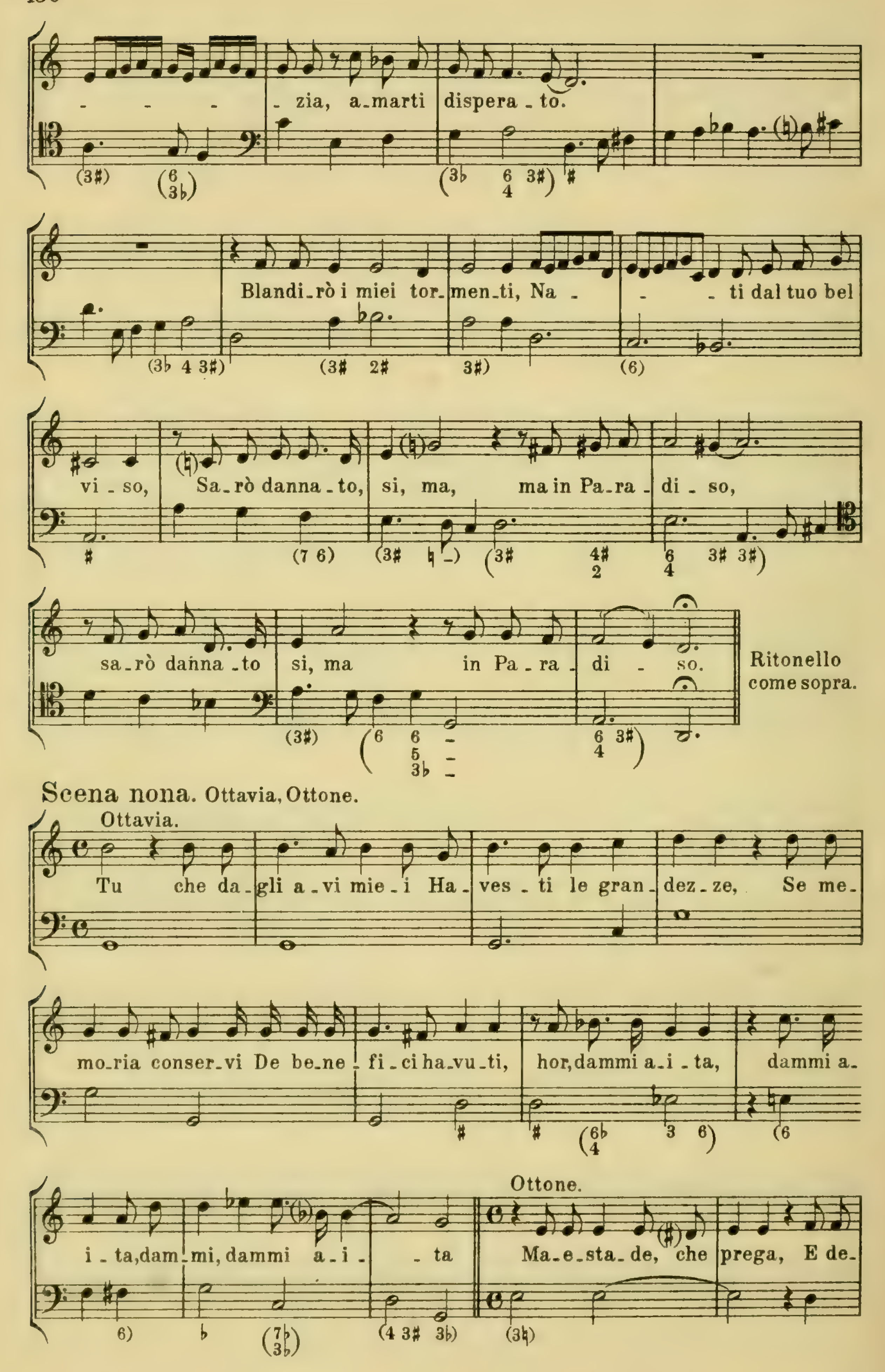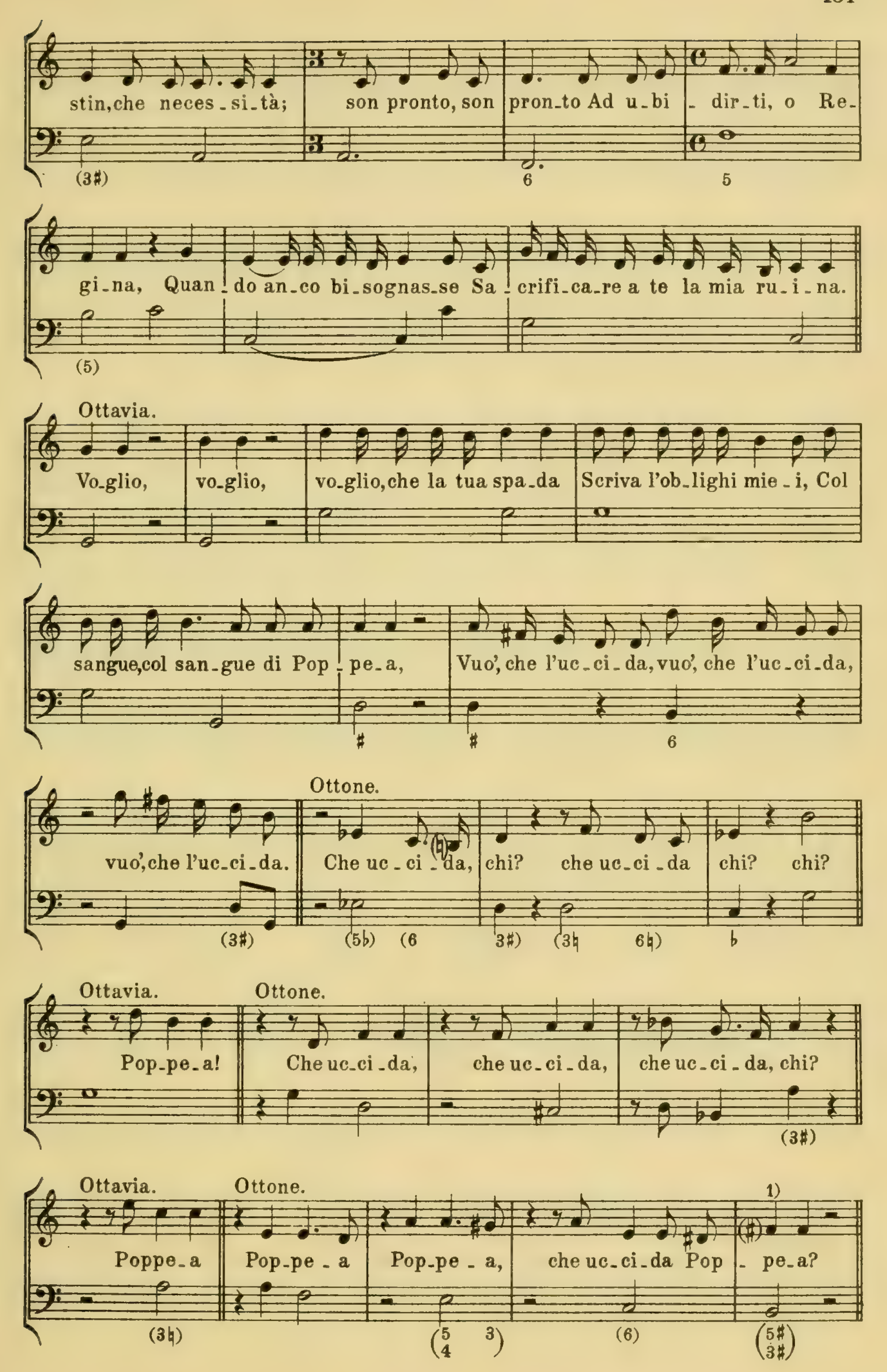


5)
man - te, Co - si le tue bel - lez - ze,ed il mio co - - re Di
ca-re, di ca - re gemme ha fa-bri - ca - to A-mo - re, di ca-re, di
6)
ca - re gem - me ha fa-bri-ca - - to A-mo - re.
Ritornello ut sopra.
Scena ottava. Ottone solo.
Ottone.
Come sta. I miei su - bi - ti sde - gni, La po-li - ti-ca mia già po - co
d'hora M'in dus - se-ro a pen - sa - re, D'ucci - dere, a pensare, a pensare d'uc
ci - de-re Pop - pe - a? Poppe - a? O, o, men - te ma-ledet - ta, perche
se tu immor - ta - le, ond' io non pos-so Sven-tar-ti e cas - ti-gar-ti?
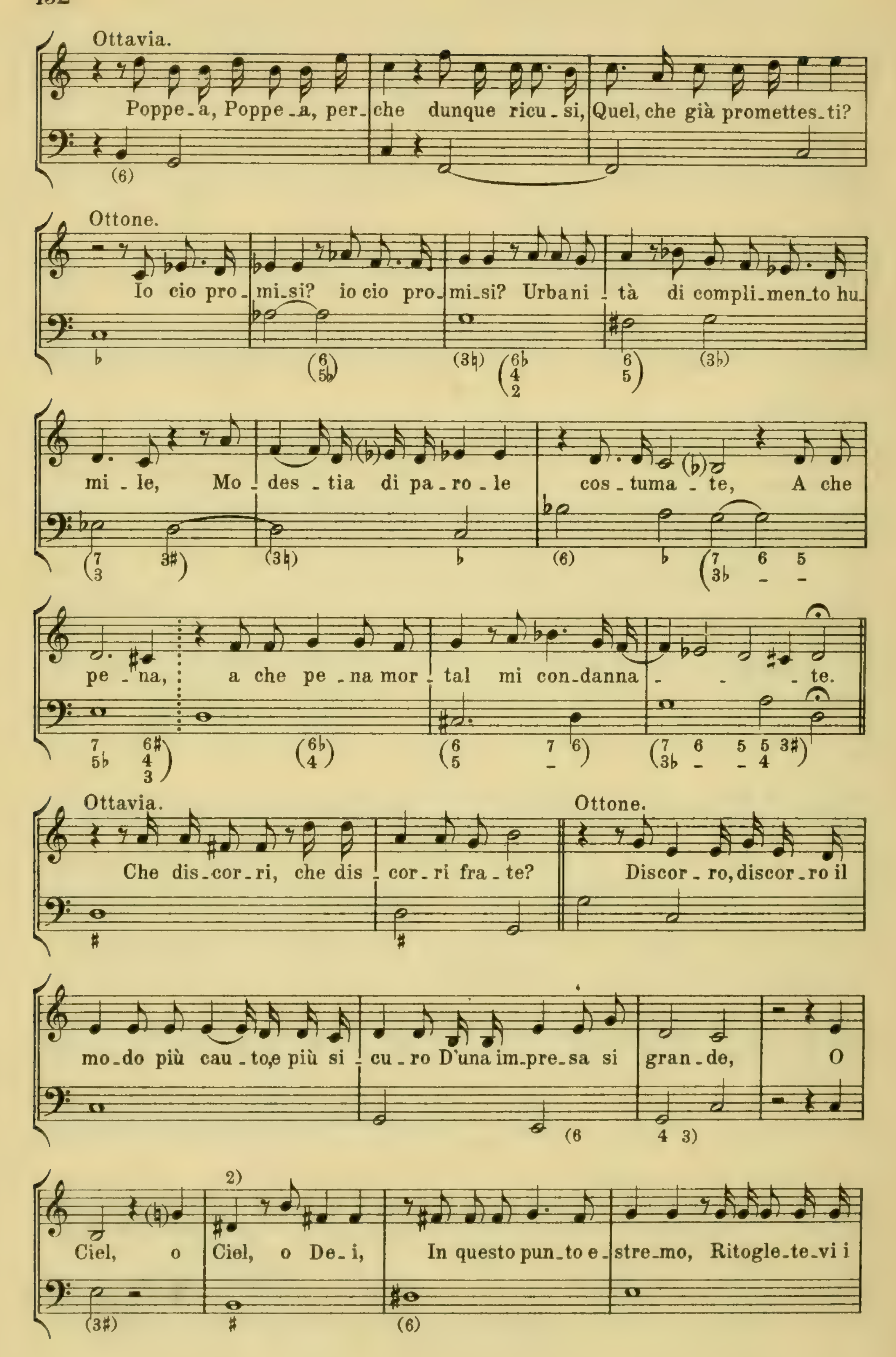

Pen_sai, par_lai d'ucci - der - ti, mio be_ne? Il mio ge_nio perver_so
Ri_ne_ga_ti gli af_fet - ti, Che un tem_po mi donas_ti, Pie - gò, ca_dè, pro_
rup - pe In un pen - sier....... de_te - stan - do e reo? Cam_
bia - temi quest a - nima de - forme, Da_te_mi un al_tro spir_to, me_no im_
pu_ro, Per pie_tà vostra, O De - i! Ri_fiu_to, ri_fiu - to un in_tel_
let_to, Che di_scor_re im_pie - ta_di, Che pen_sò sangui_na - rio ed in_fer_
na - le D'ucci - de_re il mio be_ne, e di....... sve - nar - lo. Is_

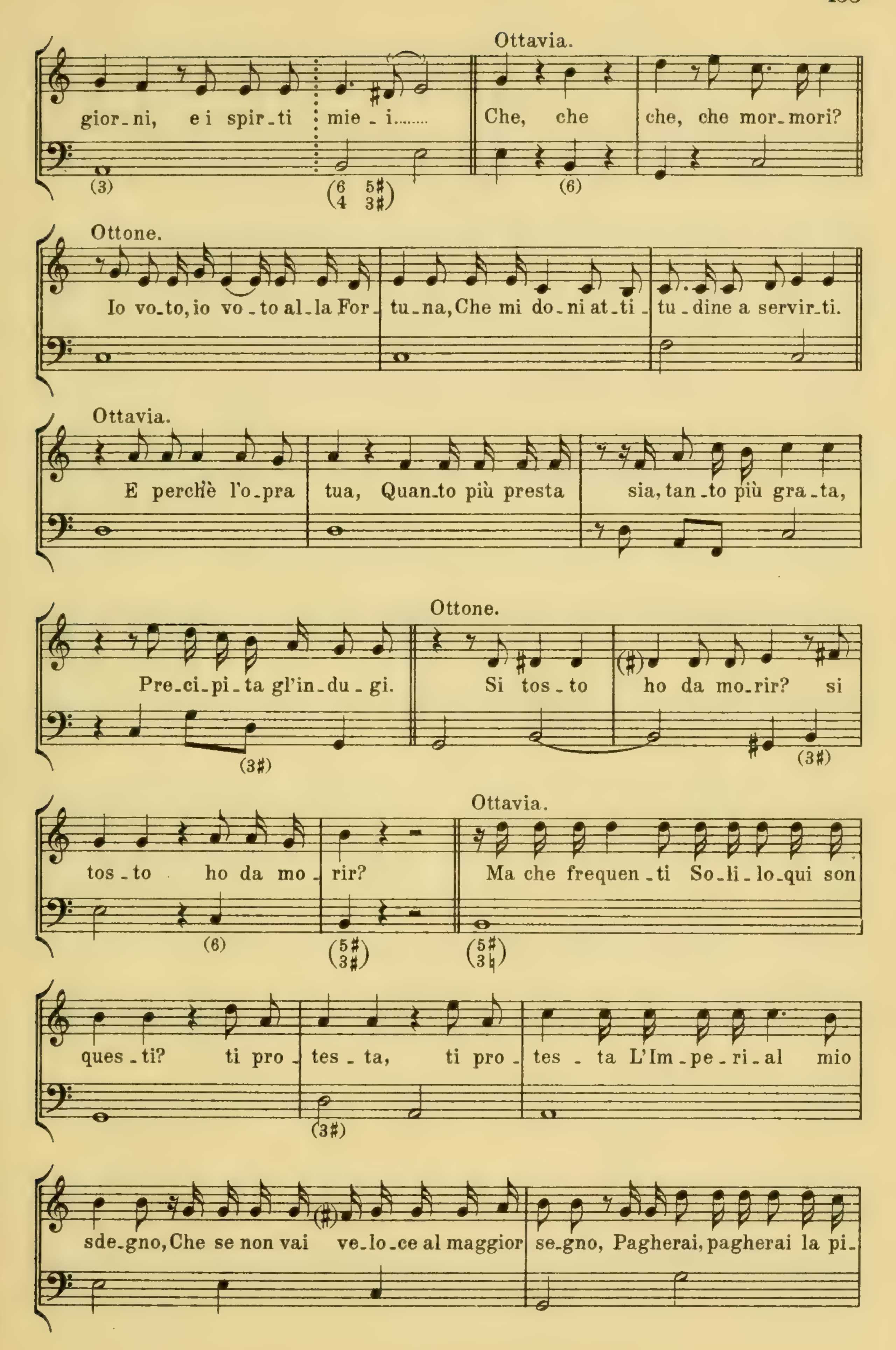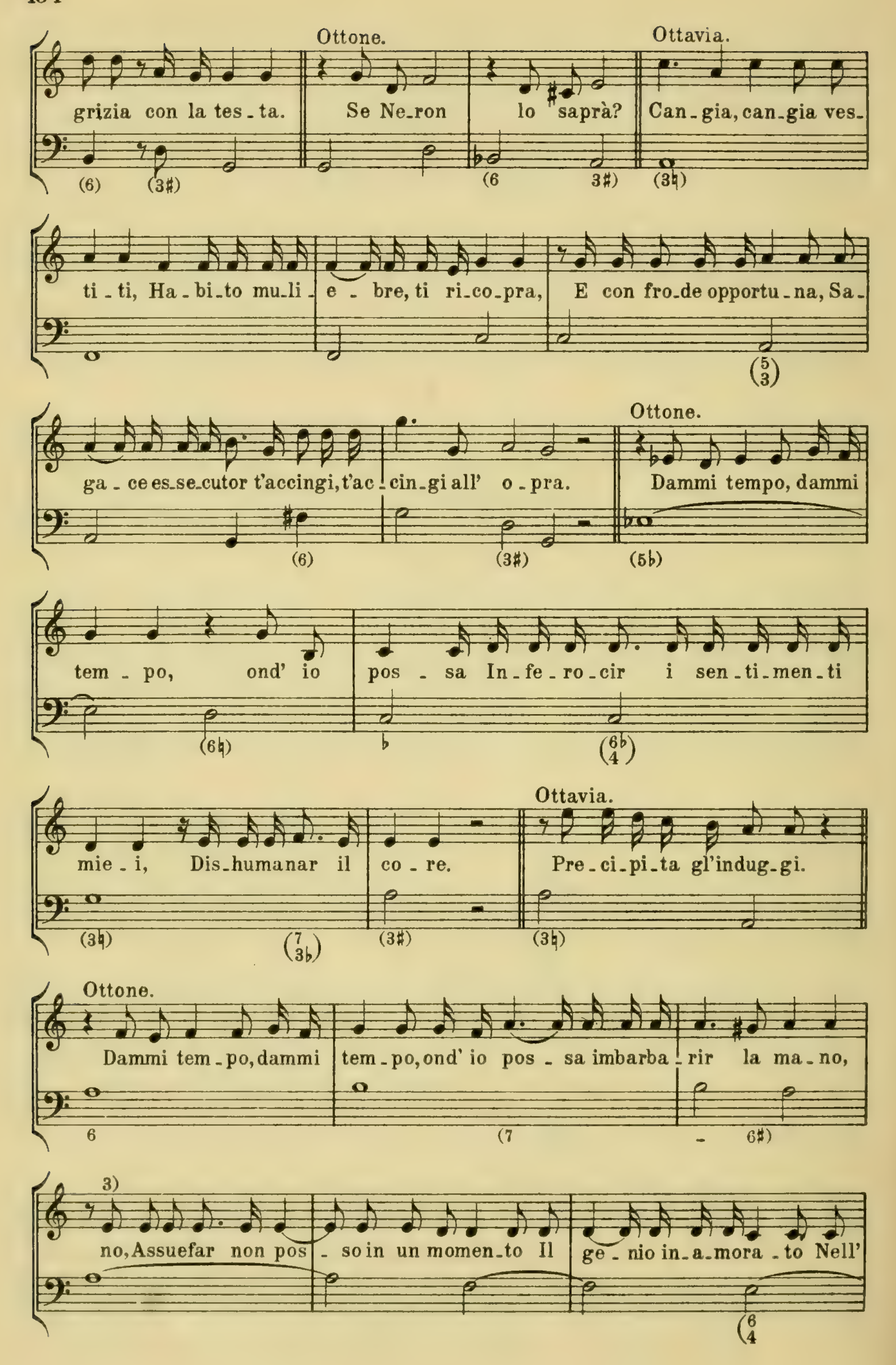


vie_ni, is_vie_ni,tramor_tir_ sci Scele_ra_ta me_moria in raccor_dar_lo.
Ritornello.
Ottone.
Sprezzami,quan_to sa - i, O_diami, quanto vuo_i, Voglio es_ser Clizia al
sol.......... degl'oc_chi tuoi, voglio es_ser Cli_zia al sol...... degl'
oc_chi tuoi. A marò sen_za
spe_me Al di_spet_to, Al di_spet_to del fa_to, Fia mia de_li
zia a_mar_ti di_spera_to Fia mia de_li
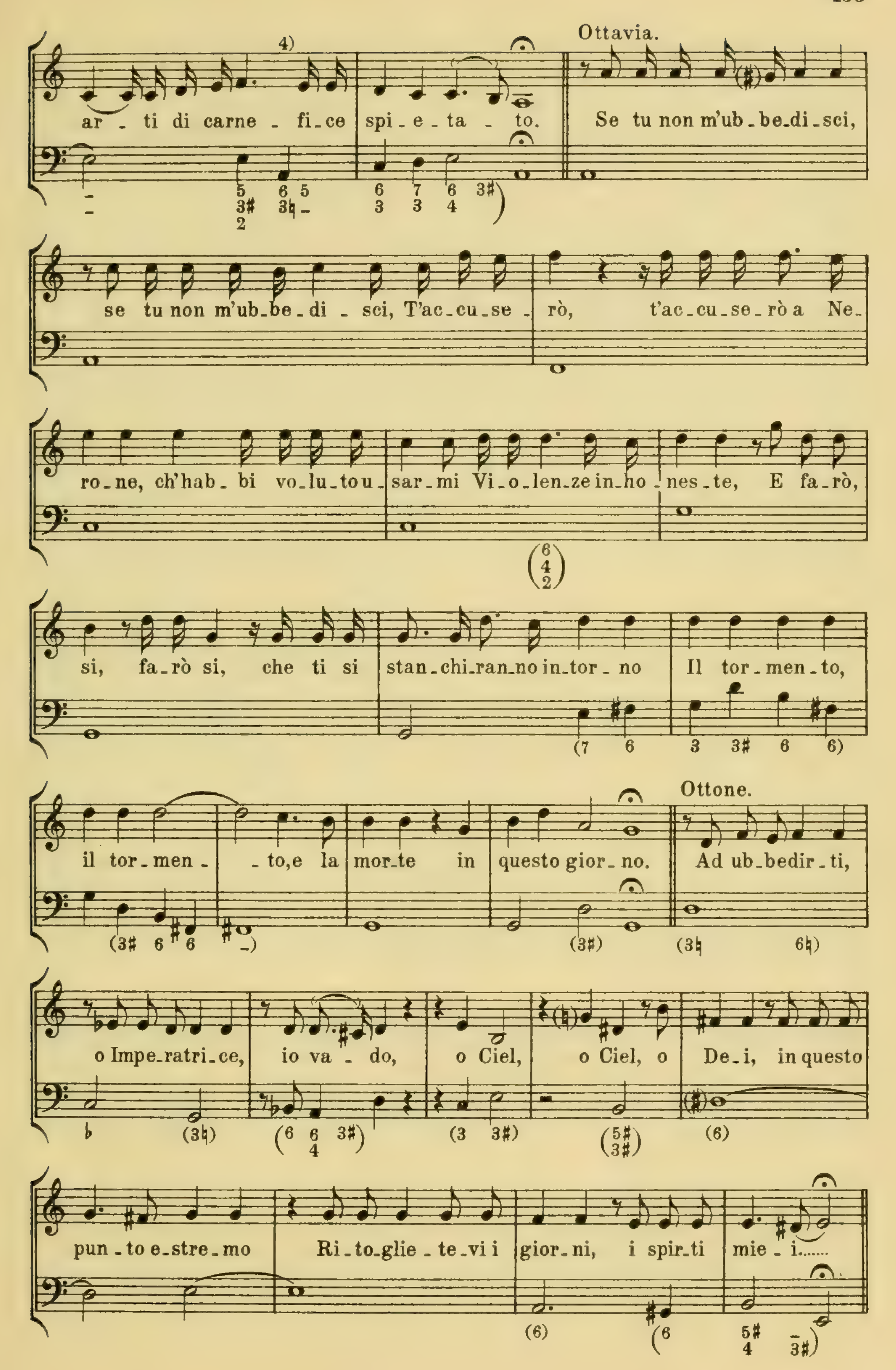

- - - - zia, a-marti dispera - to.
Blandi-rò i miei tor-men-ti, Na - - ti dal tuo bel
vi - so, Sa-rò danna - to, si, ma, ma in Pa-ra - di - so,
sa-rò danna - to si, ma in Pa - ra - di - so.
Ritonello come sopra.
Scena nona. Ottavia, Ottone.
Ottavia.
Tu che da-gli a-vi mie-i Ha-ves - ti le gran-dez-ze, Se me-
mo-ria conser-vi De be-ne-fi-ci ha-vu-ti, hor, dammi a-i - ta, dammi a-
i - ta, dam-mi, dammi a-i - ta
Ottone.
Ma-e-sta-de, che prega, E de-


stin,che neces-si-tà; son pronto, son pron-to Ad u-bi - dir-ti, o Re-
gi-na, Quan-do an-co bi-sognas-se Sa-crifi-ca-re a te la mia ru-i-na.
Ottavia.
Vo-glio, vo-glio, vo-glio,che la tua spa-da Scriva l'ob-lighi mie-i, Col
sangue,col san-gue di Pop-pe-a, Vuo', che l'uc-ci-da,vuo', che l'uc-ci-da,
vuo',che l'uc-ci-da.
Ottone.
Che uc-ci-da, chi? che uc-ci-da chi? chi?
Ottavia.
Pop-pe-a!
Ottone.
Che uc-ci-da, che uc-ci-da, che uc-ci-da, chi?
Ottavia.
Poppe-a
Ottone.
Pop-pe-a Pop-pe-a, che uc-ci-da Pop-pe-a?
1)
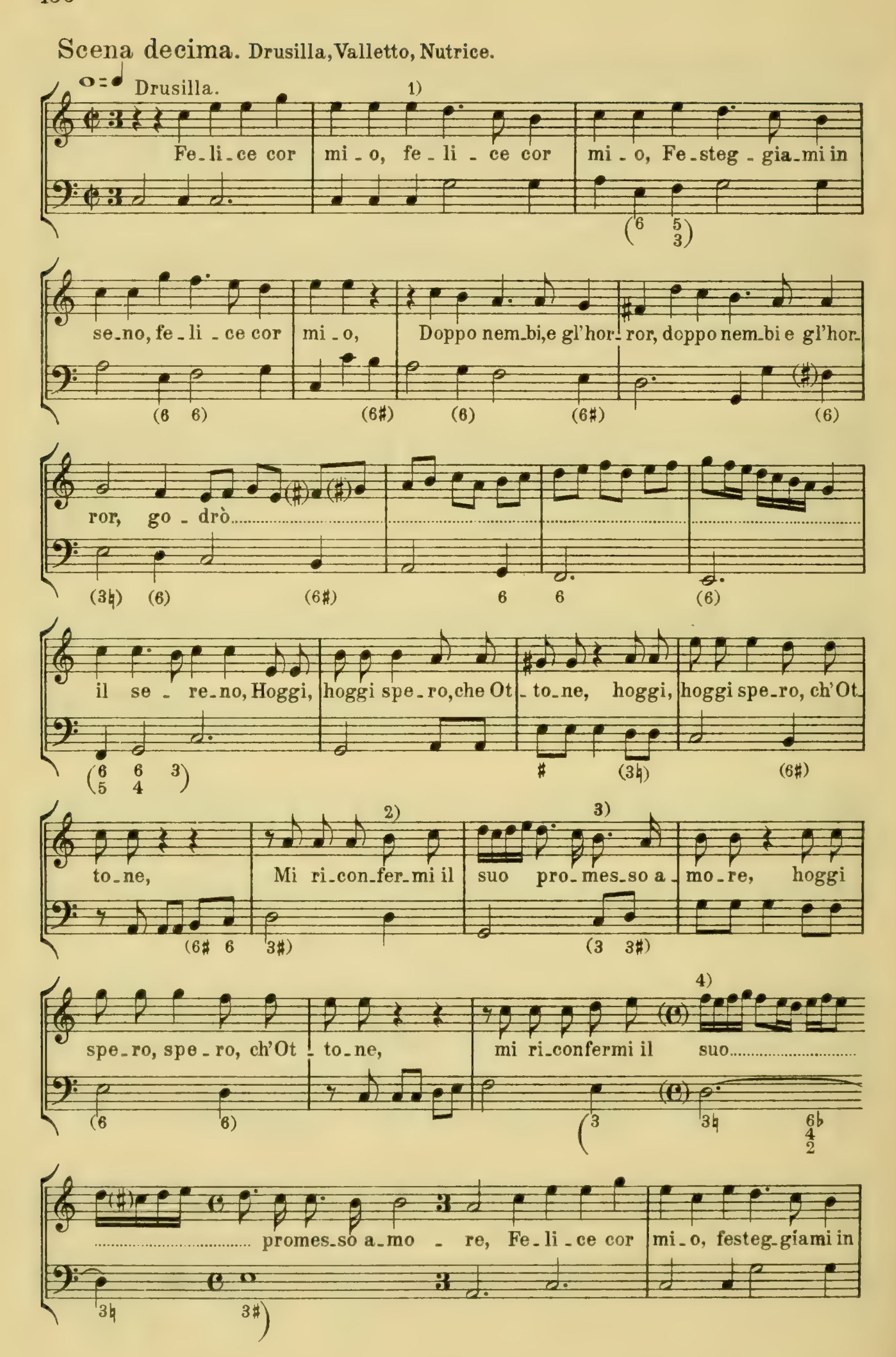

Ottavia.
Poppe_a, Poppe_a, per_che dunque ricu_si, Quel, che già promettes_ti?
Ottone.
Io cio pro_mi_si? io cio pro_mi_si? Urbani_tà di compli_men_to hu_mi_le, Mo_des_tia di pa_ro_le cos_tuma_te, A che pe_na, a che pe_na mor_tal mi con_danna_te.
Ottavia.
Che dis_cor_ri, che dis_cor_ri fra_te?
Ottone.
Discor_ro, discor_ro il mo_do più cau_to,e più si_cu_ro D'una im_pre_sa si gran_de, O Ciel, o Ciel, o De_i, In questo pun_to e_stre_mo, Ritogle_te_vi i
2)

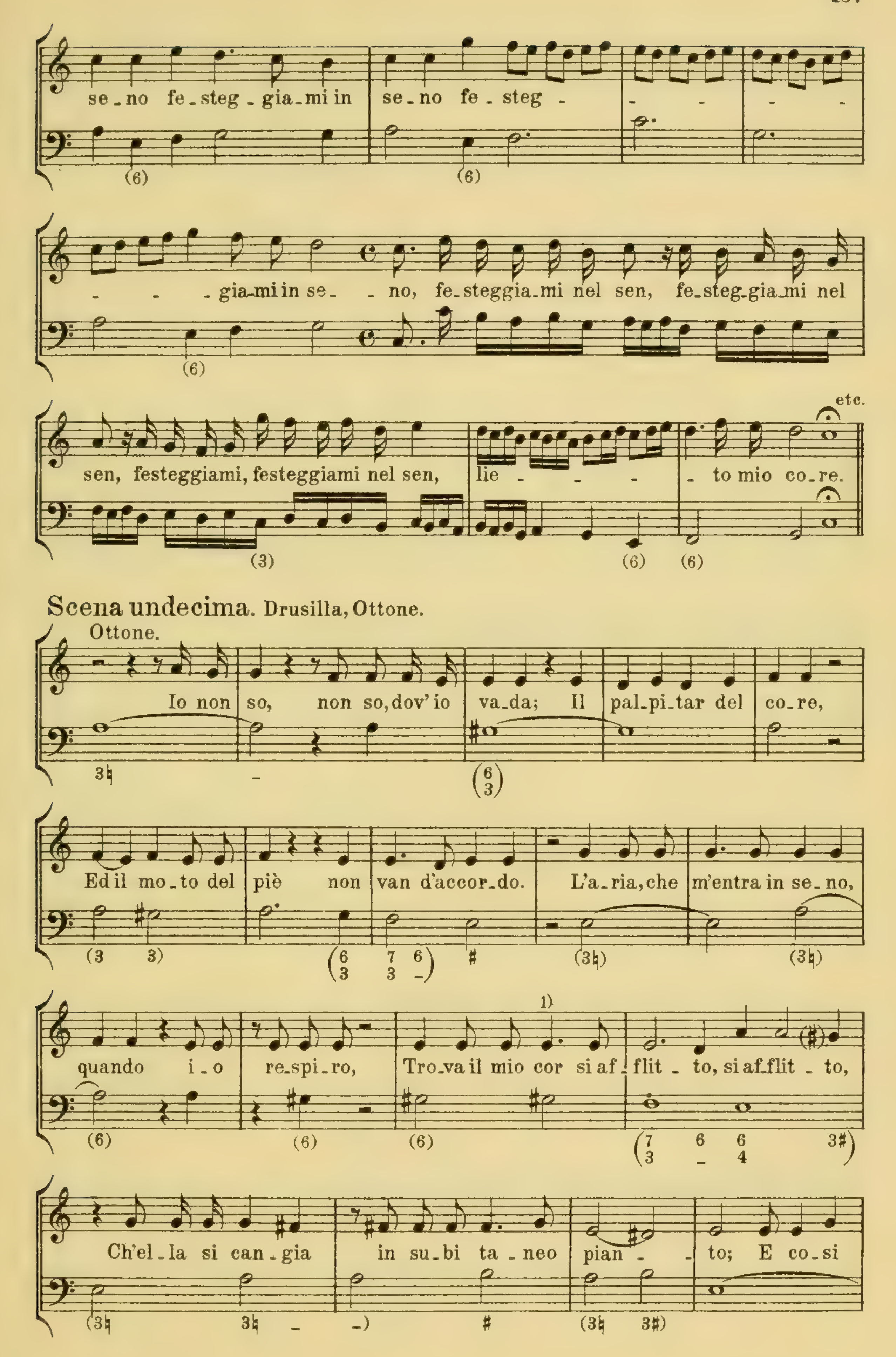

gior_ni, e i spir_ti mie - i........
Ottavia.
Che, che che, che mor_mori?
Ottone.
Io vo_to, io vo - to al_la For_tu_na, Che mi do_ni at_ti - tu - dine a servir_ti.
Ottavia.
E perchè l'o_pra tua, Quan_to più presta sia, tan - to più gra - ta,
Pre_ci_pi - ta gl'in_du - gi.
Ottone.
Si tos - to ho da mo_rir? si tos - to ho da mo - rir?
Ottavia.
Ma che frequen - ti So_li - lo_qui son ques - ti? ti pro - tes - ta, ti pro - tes - ta L'Im - pe - ri - al mio sde_gno, Che se non vai ve_lo_ce al maggior se_gno, Pagherai, pagherai la pi_

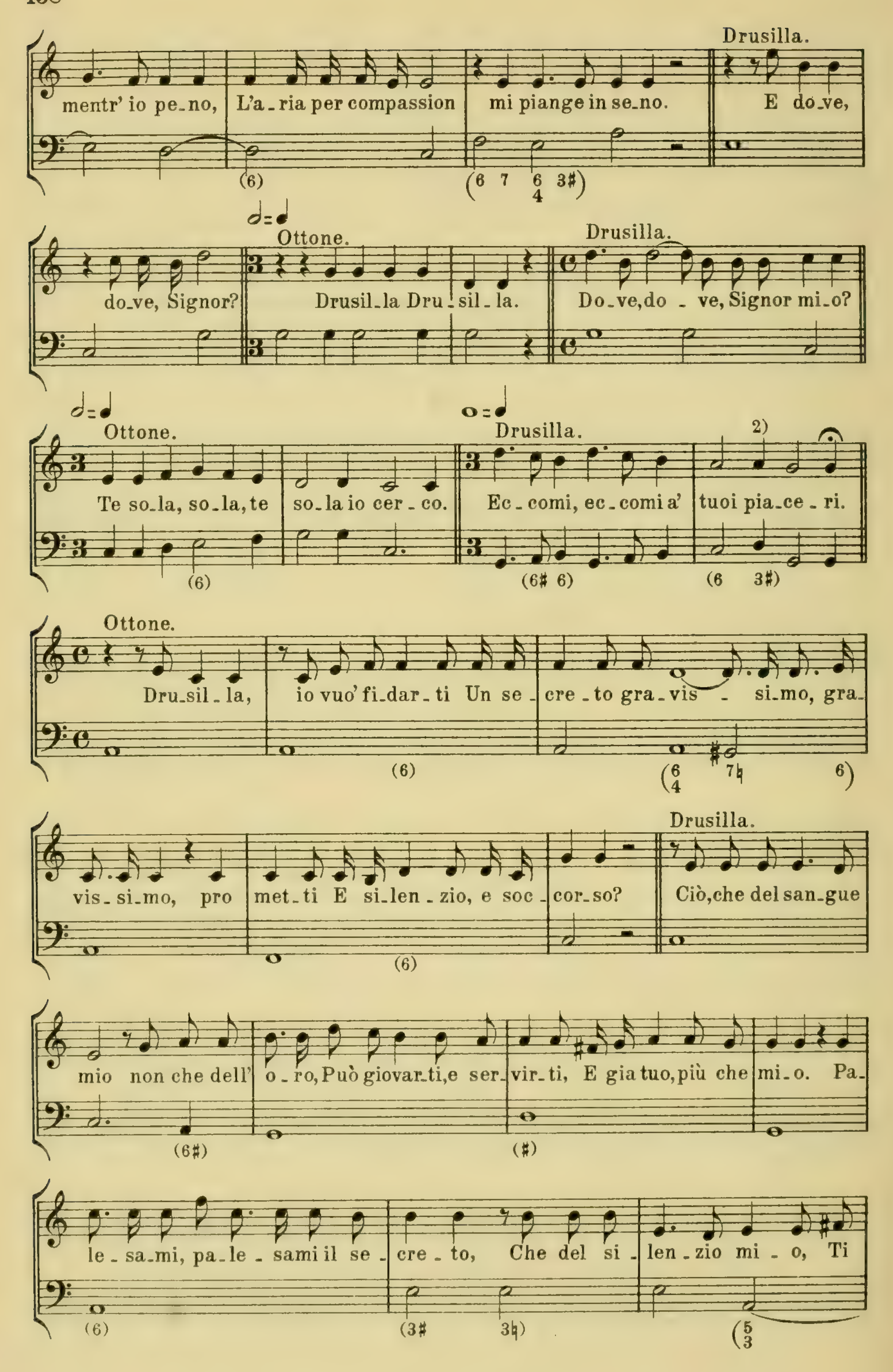

Ottone.
Ottavia.
grizia con la tes_ta.
Se Ne_ron
lo saprà?
Can_gia, can_gia ves_
ti_ti, Ha_bi_to mu_li_e_bre, ti ri_co_pra,
E con fro_de opportu_na, Sa_
ga_ce es_se_cutor t'accingi, t'ac_cin_gi all' o_pra.
Ottone.
Dammi tempo, dammi
tem_po, ond' io
pos_sa In_fe_ro_cir i sen_ti_men_ti
mie_i, Dis_humanar il
co_re.
Ottavia.
Pre_ci_pi_ta gl'indug_gi.
Ottone.
Dammi tem_po, dammi
tem_po, ond' io pos_sa imbarba_rir la ma_no,
3)
no, Assuefar non pos_so in un momen_to Il
ge_nio in_a_mora_to Nell'
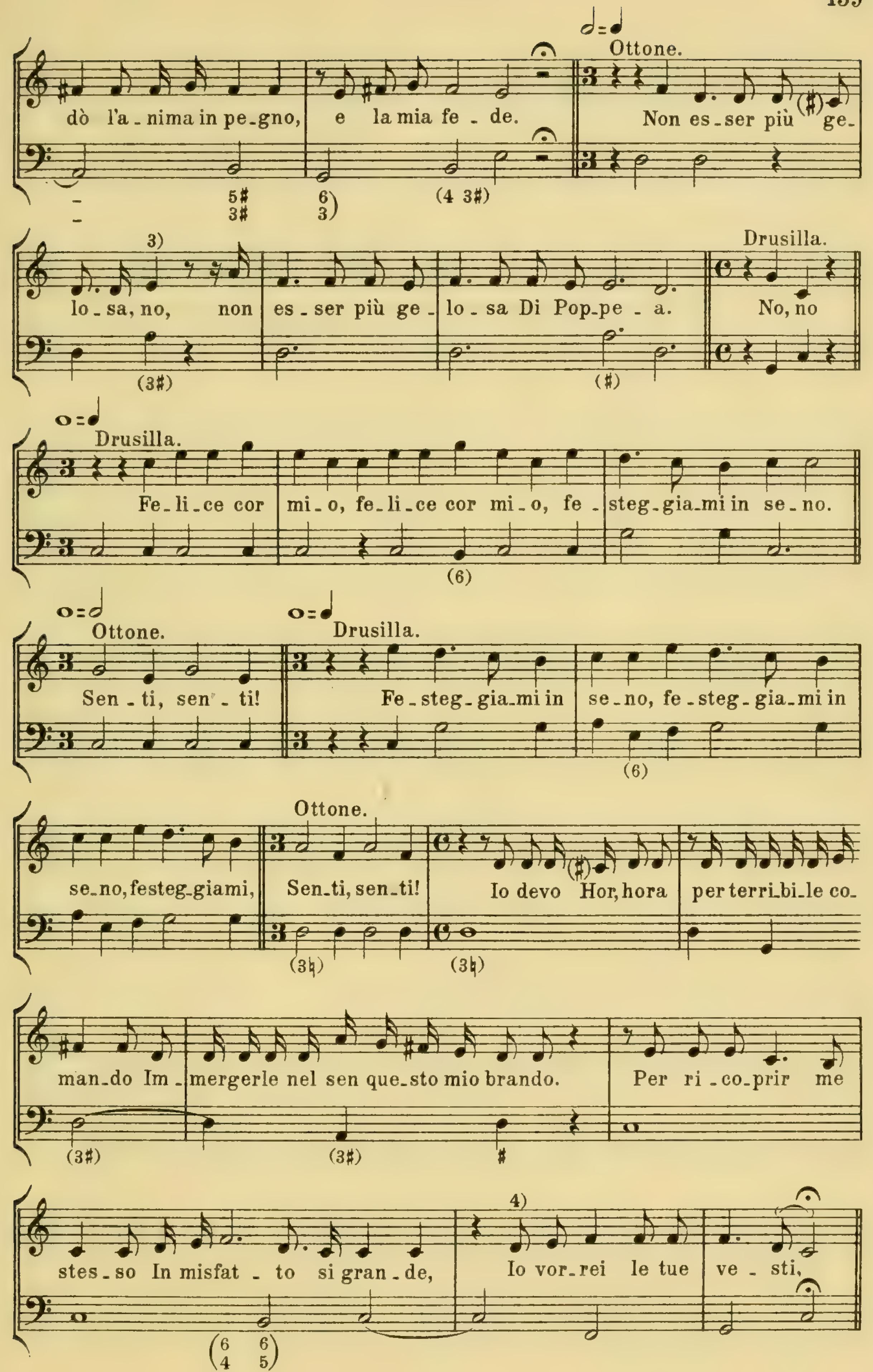

4)
Ottavia.
ar - ti di carne - fi-ce spi - e - ta - to.
Se tu non m'ub-be-di-sci,
se tu non m'ub-be-di - sci, T'ac-cu-se - rò, t'ac-cu-se-rò a Ne-
ro-ne, ch'hab - bi vo-lu-to u-sar-mi Vi-o-len-ze in-ho - nes-te, E fa-rò,
si, fa-rò si, che ti si stan-chi-ran-no in-tor - no Il tor-men-to,
il tor-men - - to, e la mor-te in questo gior - no.
Ottone.
Ad ub-bedir-ti,
o Impe-ratri-ce, io va - do, o Ciel, o Ciel, o De-i, in questo
pun - to e-stre-mo Ri-to-glie - te-vi i gior-ni, i spir-ti mie - i.......
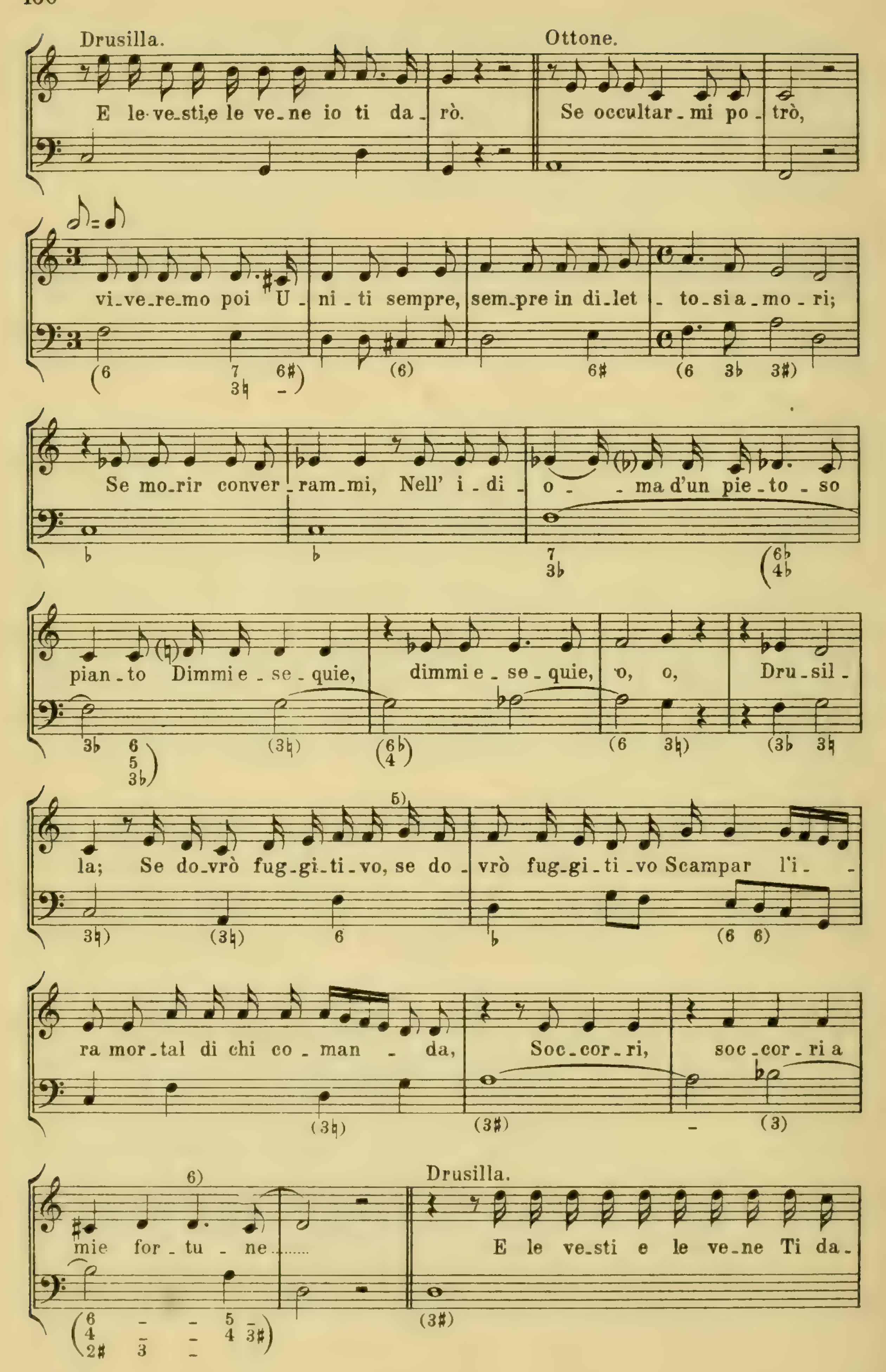
Scena decima. Drusilla, Valletto, Nutrice.
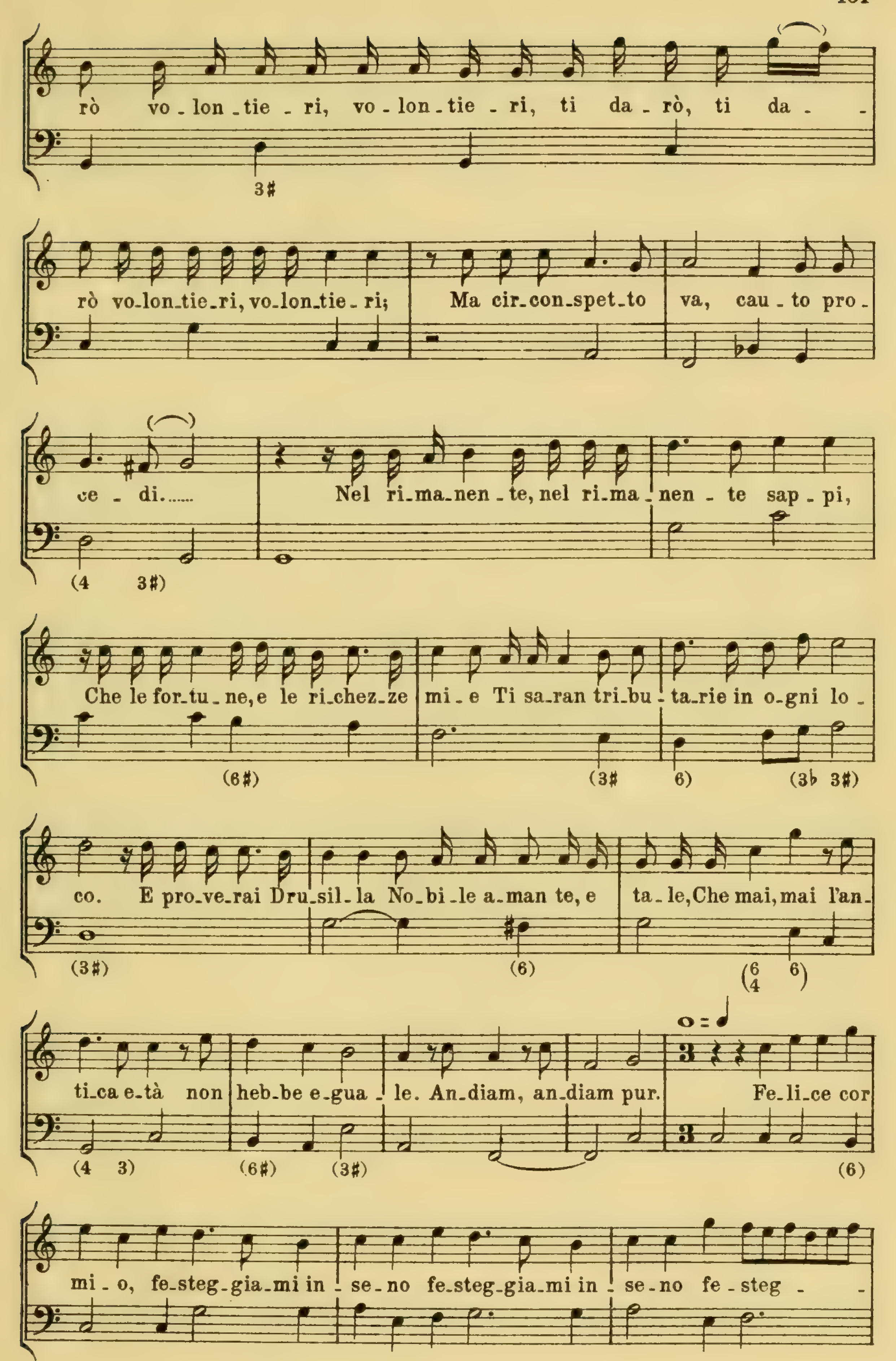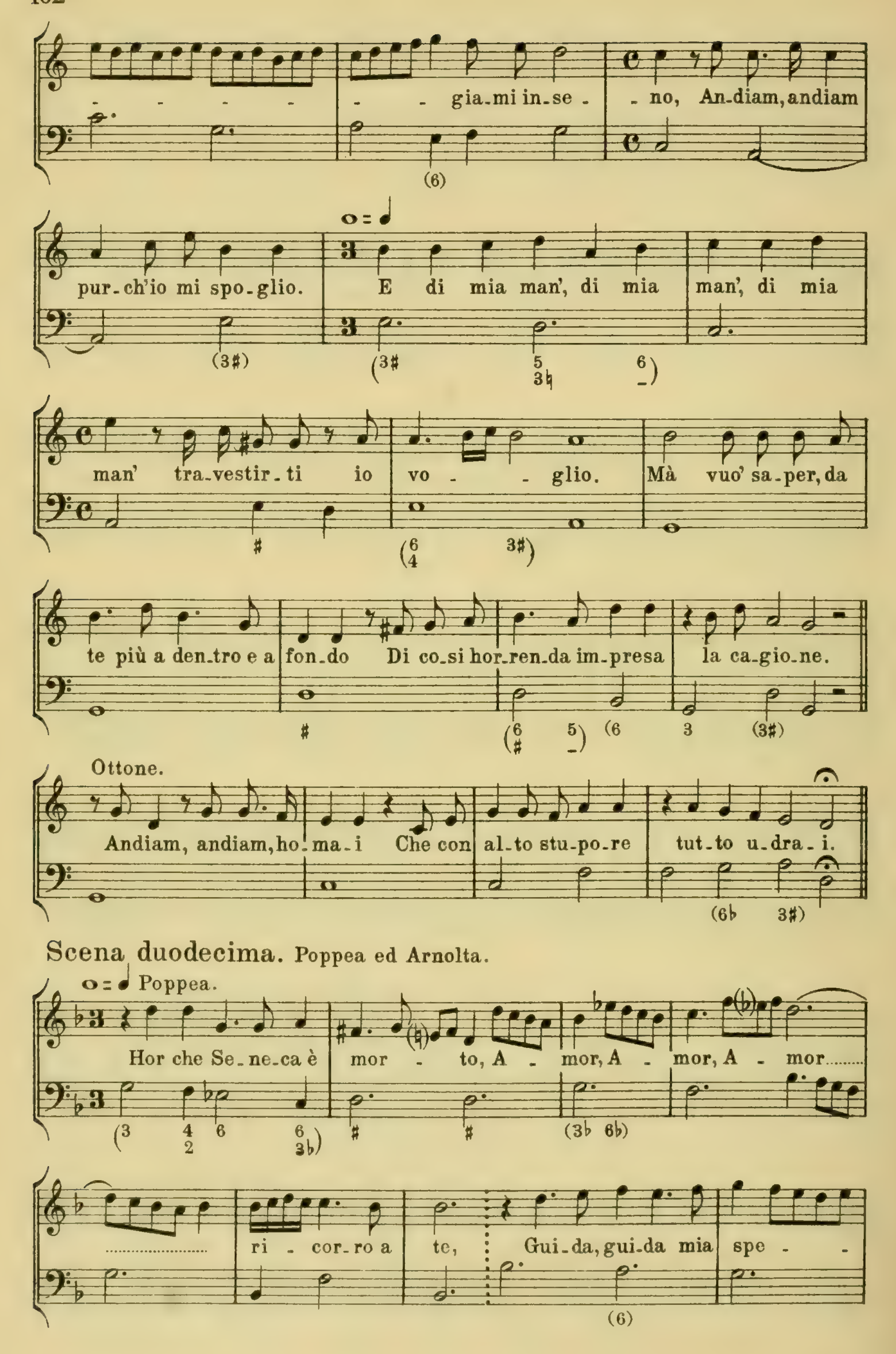



se_no fe_steg_gia_mi in se_no fe_steg - - - - -
- - gia_mi in se_ - no, fe_steggia_mi nel sen, fe_steg_gia_mi nel
etc.
sen, festeggiami, festeggiami nel sen, lie - - - - to mio co_re.
Scena undecima. Drusilla, Ottone.
Ottone.
Io non so, non so, dov' io va_da; Il pal_pi_tar del co_re,
Ed il mo_to del piè non van d'accor_do. L'a_ria, che m'entra in se_no,
quando i_o re_spi_ro, Tro_va il mio cor si af_flit - to, si af_flit - to,
Ch'el_la si can_gia in su_bi ta_neo pian - to; E co_si

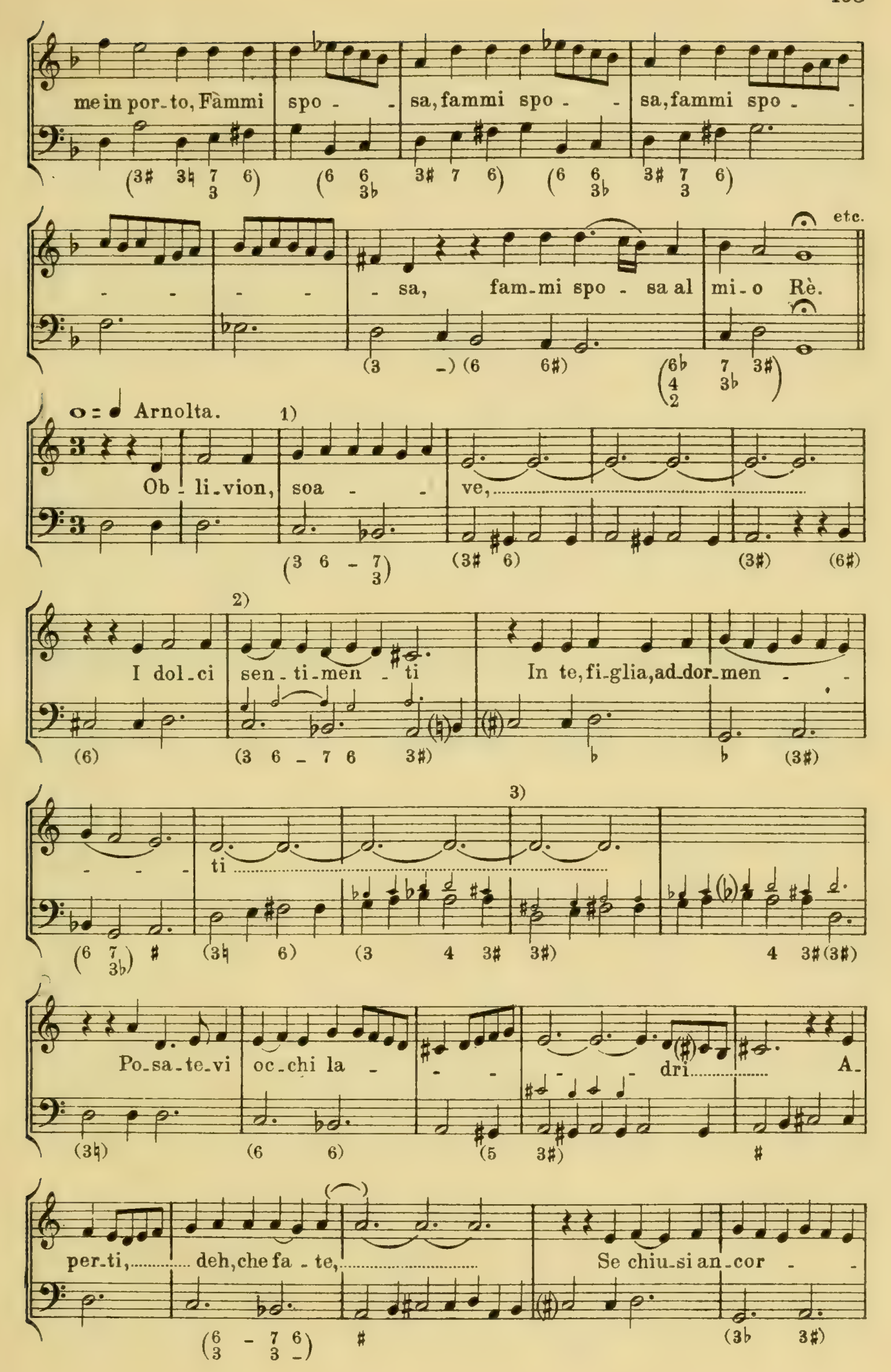

mentr' io pe_no, L'a_ria per compassion mi piange in se_no.
Drusilla.
E do_ve,
(6)
(6 7 6/4 3♯)
do_ve, Signor?
Ottone.
Drusil_la Dru_sil_la.
Drusilla.
Do_ve, do_ve, Signor mi_o?
Ottone.
Te so_la, so_la, te so_la io cer_co.
(6)
Drusilla.
Ec_comi, ec_comi a' tuoi pia_ce_ri.
2)
(6♯ 6)
(6 3♯)
Ottone.
Dru_sil_la, io vuo' fi_dar_ti Un se_cre_to gra_vis_si_mo, gra_
(6)
(6/4 7♮ 6)
vis_si_mo, pro met_ti E si_len_zio, e soc_cor_so?
(6)
Drusilla.
Ciò, che del san_gue mio non che dell' o_ro, Può giovar_ti, e ser_vir_ti, E gia tuo, più che mi_o. Pa_
(6♯)
(♯)
le_sa_mi, pa_le_sami il se_cre_to, Che del si_len_zio mi_o, Ti
(6)
(3♯ 3♮)
(5/3
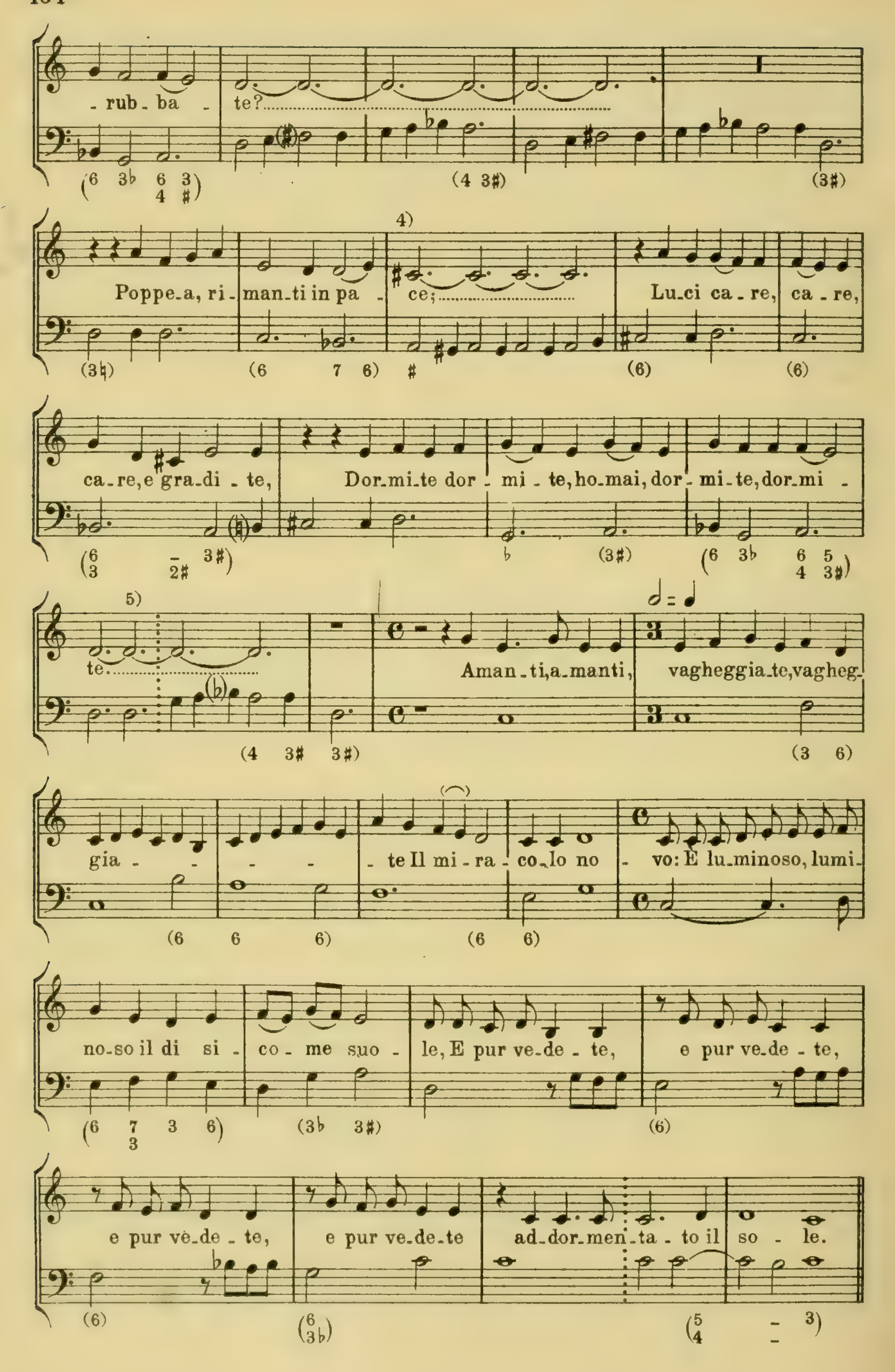

Ottone.
dò l'a_nima in pe_gno, e la mia fe_de. Non es_ser più ge_
3)
lo_sa, no, non es_ser più ge_lo_sa Di Pop_pe_a.
Drusilla.
No, no
Drusilla.
Fe_li_ce cor mi_o, fe_li_ce cor mi_o, fe_steg_gia_mi in se_no.
Ottone.
Sen_ti, sen_ti!
Drusilla.
Fe_steg_gia_mi in se_no, fe_steg_gia_mi in
Ottone.
se_no, festeg_giami, Sen_ti, sen_ti! Io devo Hor, hora per terri_bi_le co_
man_do Im_mergerle nel sen que_sto mio brando. Per ri_co_prir me
4)
stes_so In misfat_to si gran_de, Io vor_rei le tue ve_sti,


Drusilla.
E le vesti, e le vene io ti da - rò.
Ottone.
Se occultar - mi po - trò,
vi - ve - re - mo poi U - ni - ti sempre, sem - pre in di - let - to - si a - mo - ri;
Se mo - rir conver - ram - mi, Nell' i - di - o - ma d'un pie - to - so pian - to Dimmi e - se - quie, dimmi e - se - quie, o, o, Dru - sil - la;
Se do - vrò fug - gi - ti - vo, se do - vrò fug - gi - ti - vo Scampar l'i - ra mor - tal di chi co - man - da, Soc - cor - ri, soc - cor - ri a mie for - tu - ne
Drusilla.
E le ve - sti e le ve - ne Ti da -

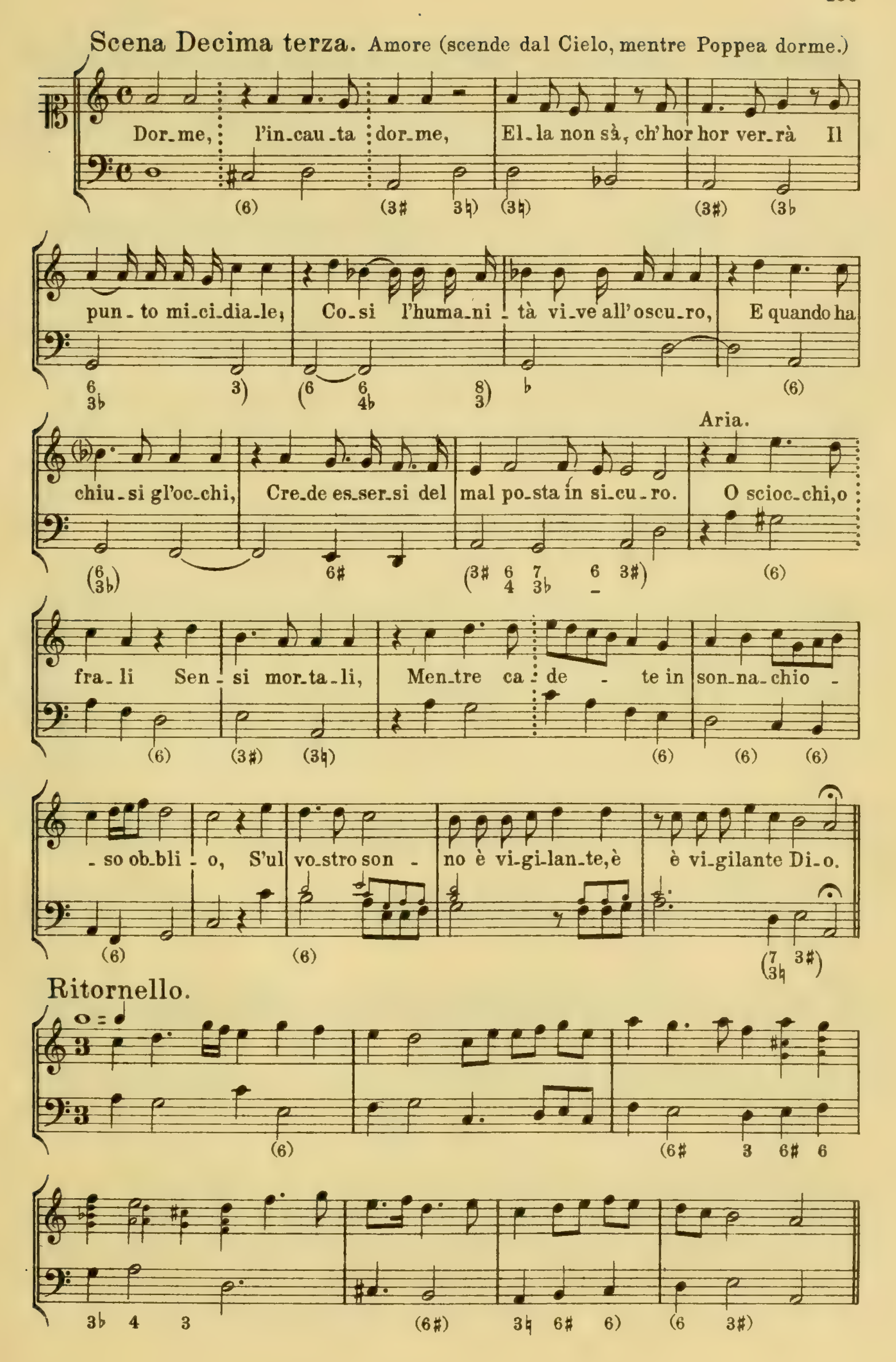

rò vo-lon-tie-ri, vo-lon-tie-ri, ti da-rò, ti da-
3♯
rò vo-lon-tie-ri, vo-lon-tie-ri; Ma cir-con-spet-to va, cau-to pro-
ce-di......
(4 3♯)
Nel ri-ma-nen-te, nel ri-ma-nen-te sap-pi,
Che le for-tu-ne, e le ri-chez-ze mi-e Ti sa-ran tri-bu-ta-rie in o-gni lo-
(6♯) (3♯ 6) (3♭ 3♯)
co. E pro-ve-rai Dru-sil-la No-bi-le a-man te, e ta-le, Che mai, mai l'an-
(3♯) (6) (6 4 6)
ti-ca e-tà non heb-be e-gua-le. An-diam, an-diam pur. Fe-li-ce cor
(4 3) (6♯) (3♯) (6)
mi-o, fe-steg-gia-mi in se-no fe-steg-gia-mi in se-no fe-steg-

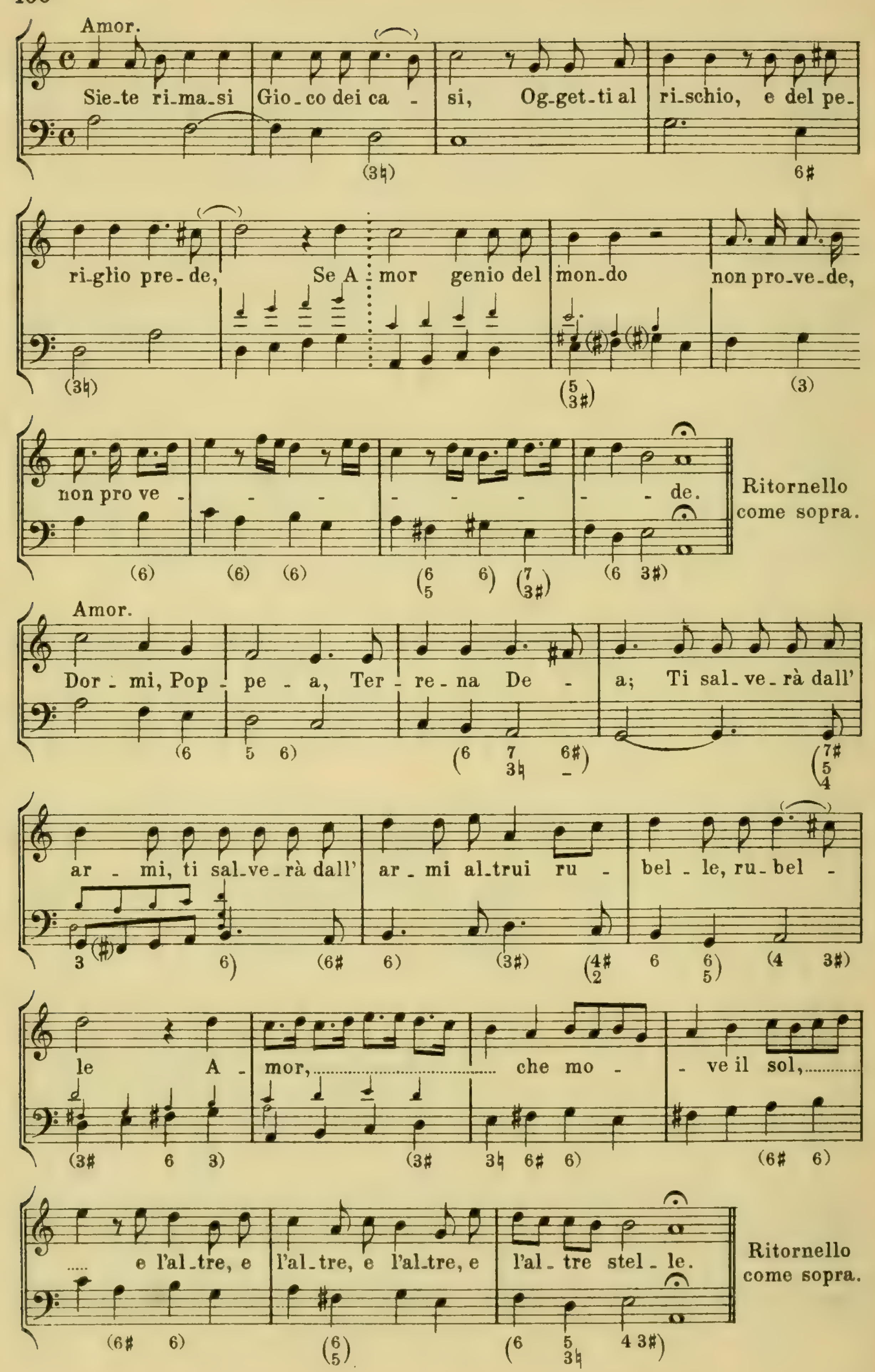

gia-mi in-se - - no, An-diam, andiam
pur-ch'io mi spo-glio. E di mia man', di mia man', di mia
man' tra-vestir-ti io vo - - glio. Mà vuo' sa-per, da
te più a den-tro e a fon-do Di co-si hor-ren-da im-presa la ca-gio-ne.
Ottone.
Andiam, andiam, ho-ma-i Che con al-to stu-po-re tut-to u-dra-i.
Scena duodecima. Poppea ed Arnolta.
Poppea.
Hor che Se-ne-ca è mor - to, A - mor, A - mor, A - mor
ri - cor-ro a te, Gui-da, gui-da mia spe - -

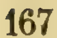

me in por-to, Fàmmi spo - - sa, fammi spo - - sa, fammi spo - -
- - - - - sa, fam-mi spo - sa al mi-o Rè.
etc.
Arnolta.
Ob - li-vion, soa - - ve,
I dol-ci sen - ti-men - ti In te, fi-glia, ad-dor-men - - - - ti
Po-sa-te-vi oc-chi la - - - - - dri A-
per-ti, deh, che fa - te, Se chiu-si an-cor - -
1)
2)
3)



- rub - ba - te?
Poppe-a, ri - man-ti in pa - ce;
4)
Lu-ci ca - re, ca - re,
ca-re, e gra-di - te,
Dor-mi-te dor - mi - te, ho-mai, dor - mi-te, dor-mi -
5)
te.
Aman - ti, a-manti, vagheggia-te, vagheg-
gia - - - - te Il mi - ra - co-lo no - vo: È lu-minoso, lumi-
no-so il dì si - co - me suo - le, E pur ve-de - te, e pur ve-de - te,
e pur vè-de - te, e pur ve-de-te ad-dor-men-ta - to il so - le.


Scena Decima terza. Amore (scende dal Cielo, mentre Poppea dorme.)
Dor_me, l'in_cau_ta dor_me, El_la non sà, ch'hor hor ver_rà Il
pun_to mi_ci_dia_le; Co_si l'huma_ni_tà vi_ve all'oscu_ro, E quando ha
chiu_si gl'oc_chi, Cre_de es_ser_si del mal po_sta in si_cu_ro.
Aria.
O scioc_chi, o fra_li Sen_si mor_ta_li, Men_tre ca_de_te in son_na_chio_so ob_bli_o, S'ul vo_stro son_no è vi_gi_lan_te, è è vi_gilante Di_o.
Ritornello.


Amor.
Sie_te ri_ma_si Gio_co dei ca - si, Og_get_ti al ri_schio, e del pe_
ri_glio pre_de, Se A mor genio del mon_do non pro_ve_de,
non pro ve - - - - - - - - de.
Ritornello come sopra.
Amor.
Dor - mi, Pop - pe - a, Ter - re_na De - a; Ti sal_ve_rà dall'
ar - mi, ti sal_ve_rà dall' ar - mi al_trui ru - bel - le, ru_bel -
le A - mor, che mo - - ve il sol,
e l'al_tre, e l'al_tre, e l'al_tre, e l'al - tre stel - le.
Ritornello come sopra.



Amor.

Già sav-vi-ci-na. La tua ru-i-na; Ma non ti nuo-ce - rà.........

stra - no ac-ci - den - - - - - te, Ch'A-mor pic-cio-lo è,

si, ma om-ni-po-ten - te, ma om-ni-po-ten-te, ma om-ni-po-ten - te.

Scena decima quarta. Ottone travestito, Amore, Poppea, Arnolta.
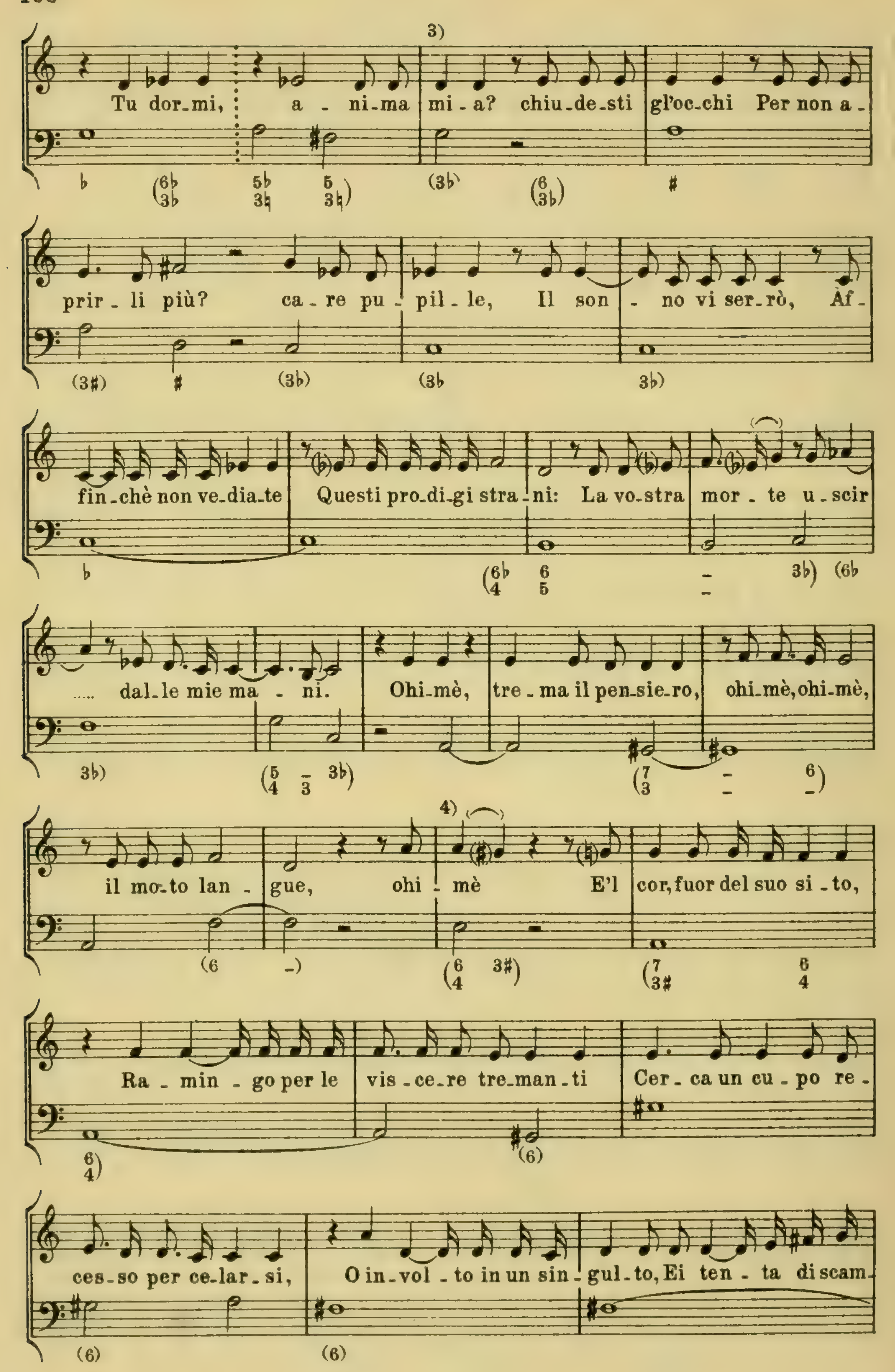
Ottone.
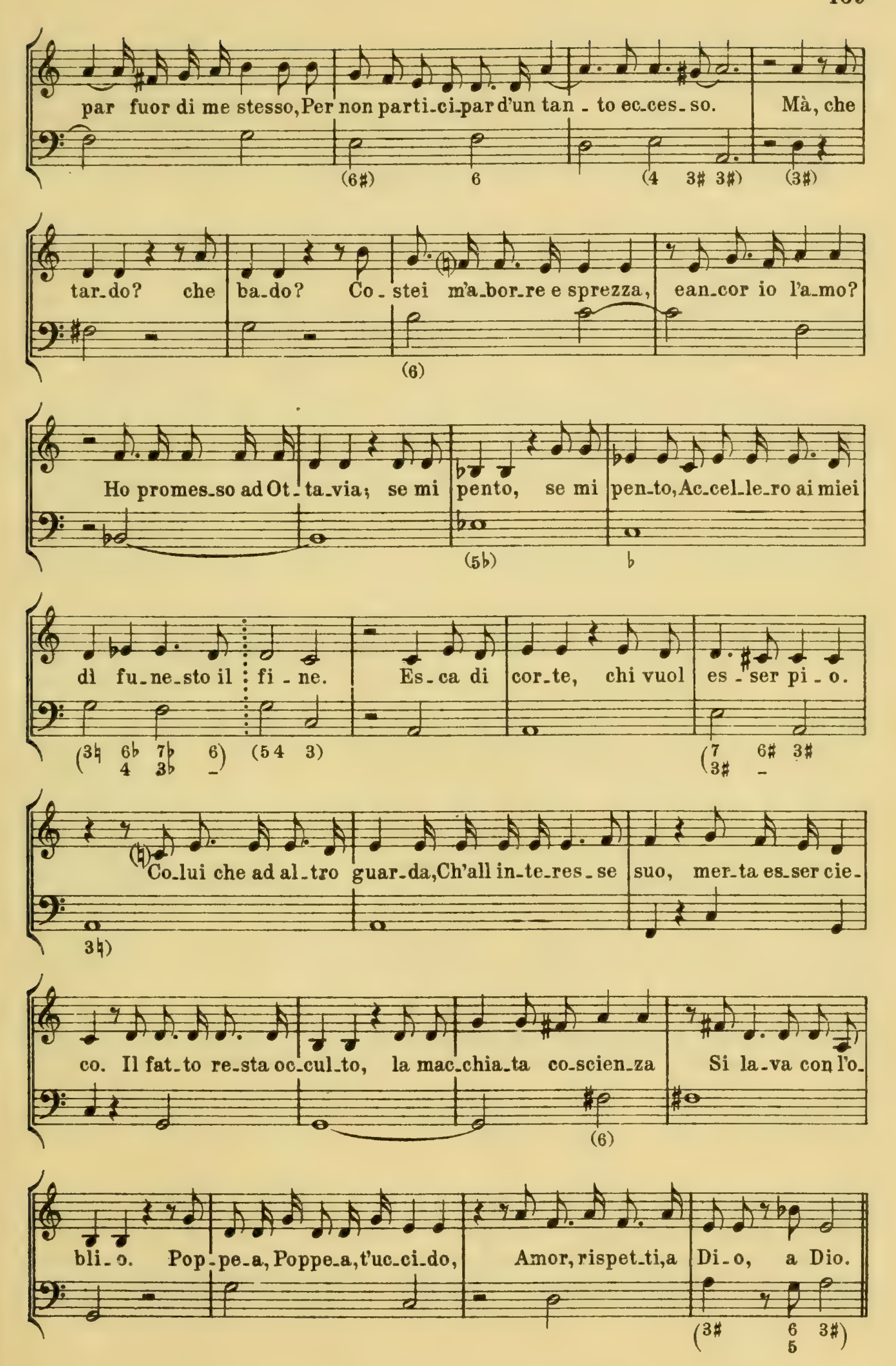
Ec-co-mi, ec - co-mi tras-for - ma - to D'Ot - to-ne in Dru - sil - la, d'Ot-
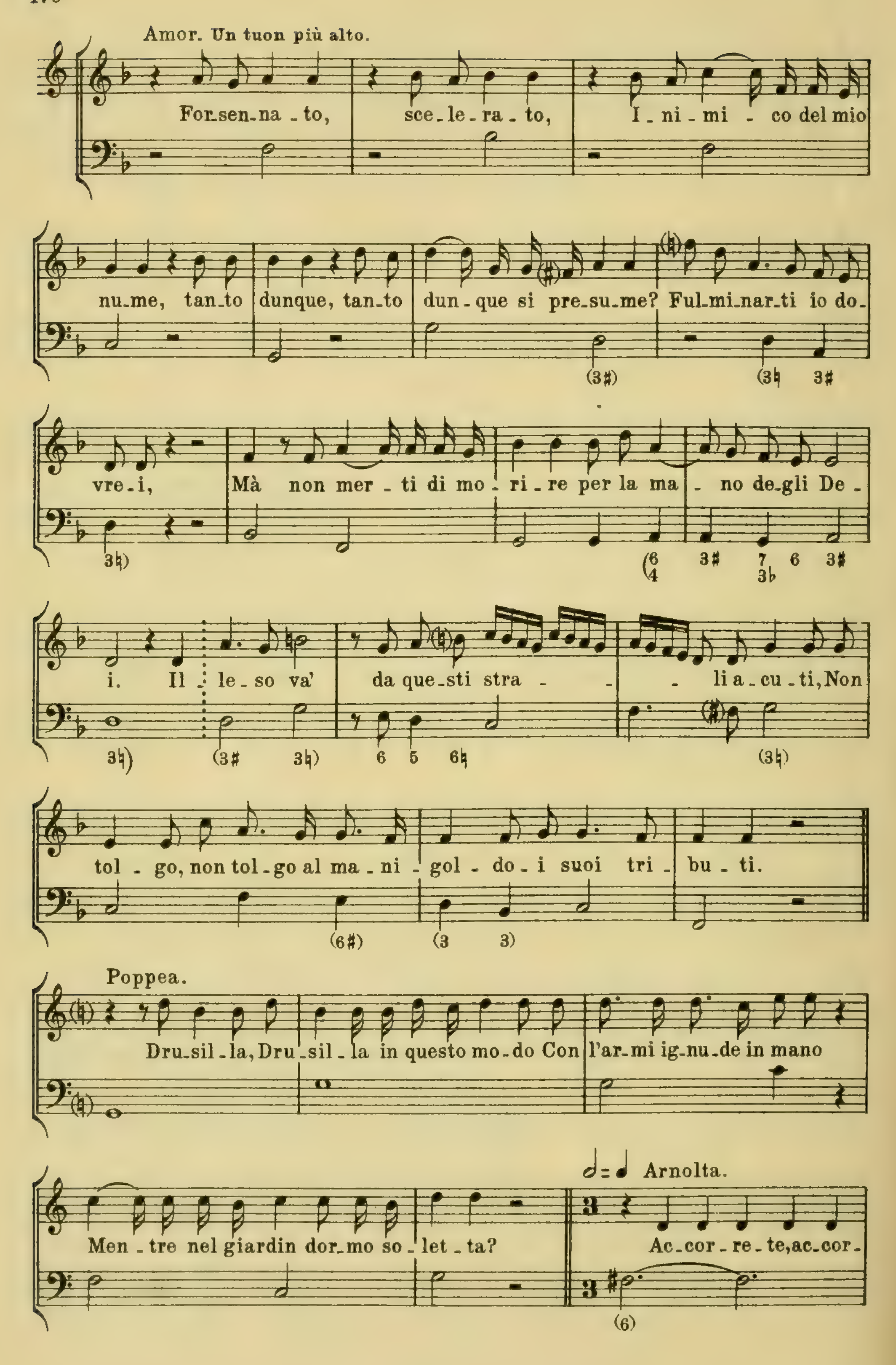
ton............ in Drusil - la, no, no, D'Ot-ton in Drusil-la no, no,
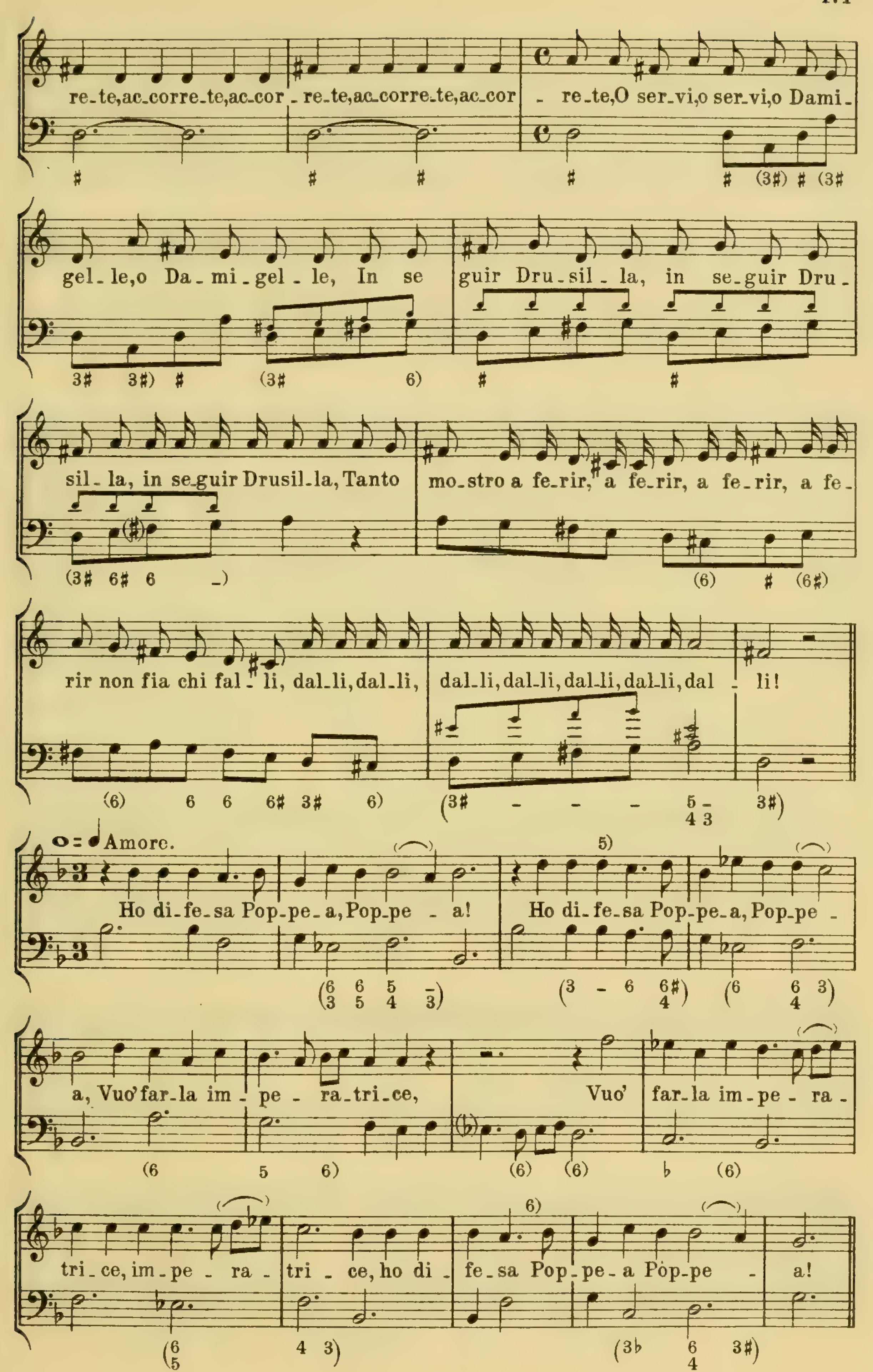
1) no, d'Ot-ton in Dru - sil-la, Mà d'huom in ser-pe al cui ve - len, e rab-bia,

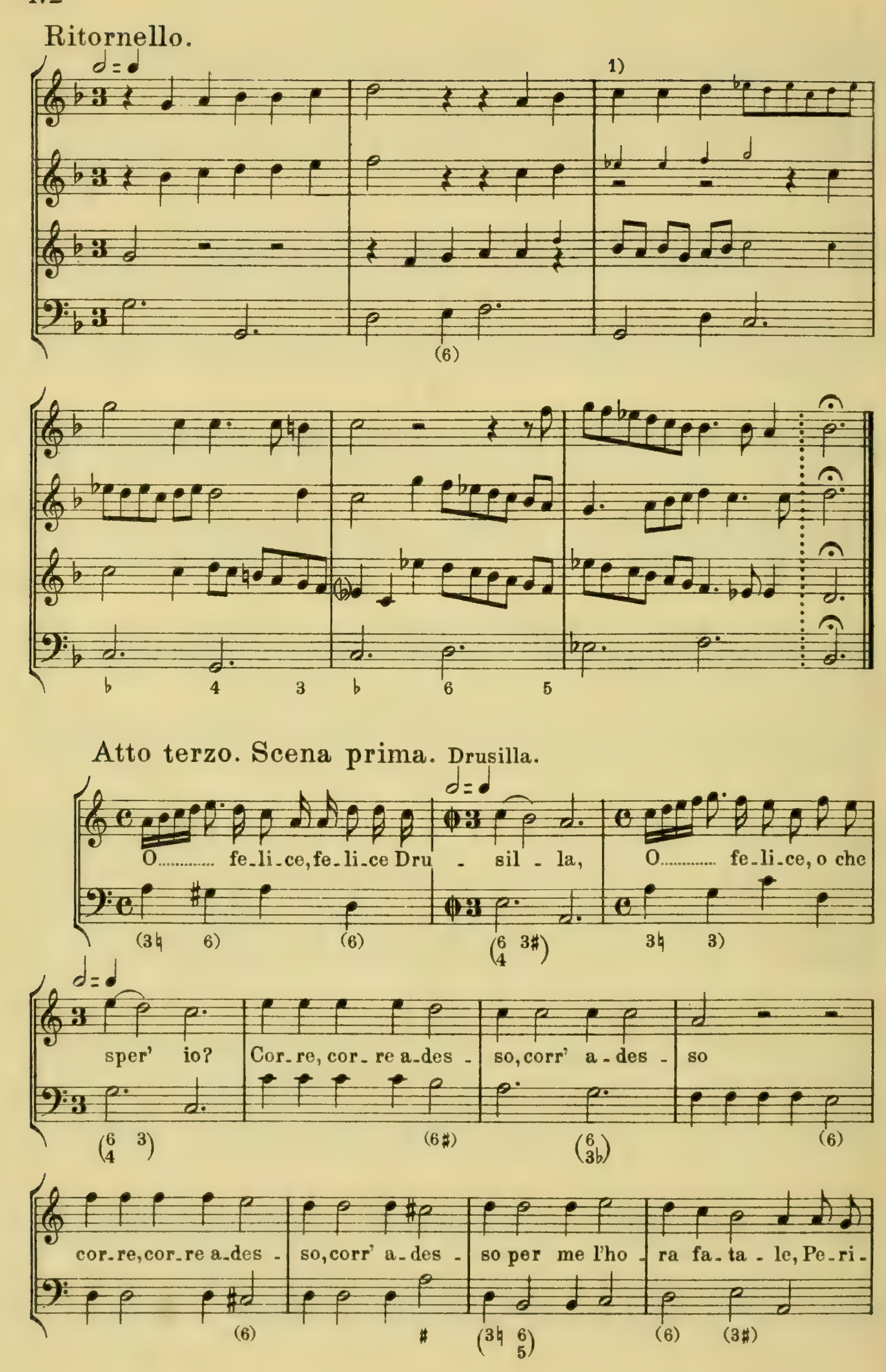
Non vi-de il mon-do, e non ve - drà 2) si-mi-le. Mà che veg-gio in-fe-li-ce?

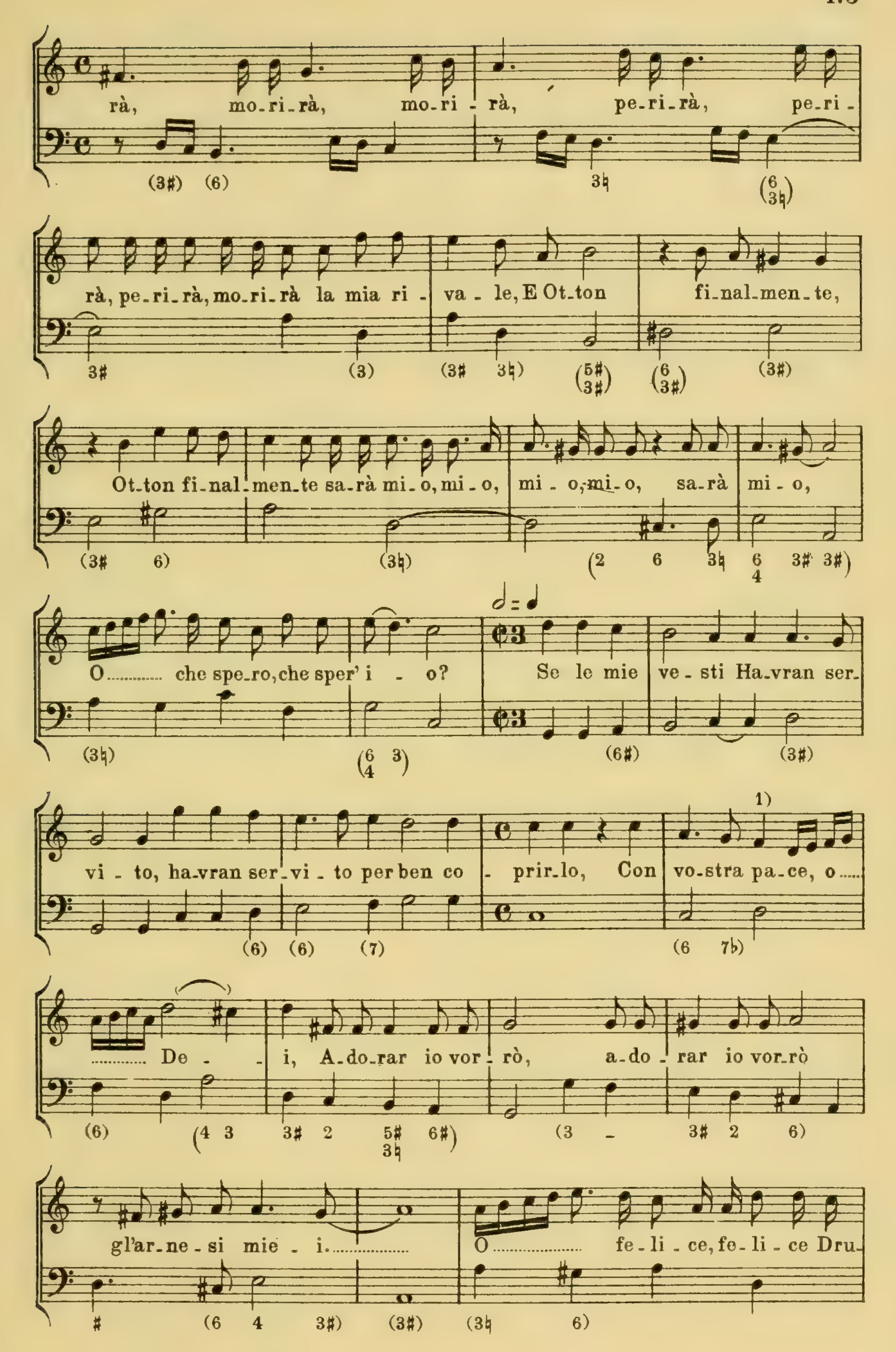

Tu dor-mi, a - ni-ma mi - a? chiu-de-sti gl'oc-chi Per non a -
prir - li più? ca - re pu - pil - le, Il son - no vi ser-rò, Af -
fin-chè non ve-dia-te Questi pro-di-gi stra - ni: La vo-stra mor - te u - scir
..... dal-le mie ma - ni. Ohi-mè, tre - ma il pen-sie-ro, ohi-mè, ohi-mè,
il mo-to lan - gue, ohi - mè E'l cor, fuor del suo si - to,
Ra - min - go per le vis - ce-re tre-man - ti Cer - ca un cu - po re -
ces-so per ce-lar - si, O in-vol - to in un sin - gul-to, Ei ten - ta di scam.


par fuor di me stesso, Per non parti-ci-par d'un tan - to ec-ces- so.
Mà, che
(6#) 6 (4 3# 3#) (3#)
tar-do? che ba-do? Co - stei m'a-bor-re e sprezza, ean-cor io l'a-mo?
(6)
Ho promes-so ad Ot - ta-via; se mi pento, se mi pen-to, Ac-cel-le-ro ai miei
(5♭) ♭
dì fu-ne-sto il fi - ne. Es-ca di cor-te, chi vuol es - ser pi - o.
Co-lui che ad al-tro guar-da, Ch'all in-te-res - se suo, mer-ta es-ser cie-
co. Il fat-to re-sta oc-cul-to, la mac-chia-ta co-scien-za Si la-va con l'o-
(6)
bli- o. Pop-pe-a, Poppe-a, t'uc-ci-do, Amor, rispet-ti, a Di- o, a Dio.


Amor. Un tuon più alto.
For_sen_na - to, sce_le_ra - to, I - ni - mi - co del mio
nu_me, tan_to dunque, tan_to dun - que si pre_su_me? Ful_mi_nar_ti io do_
vre_i, Mà non mer - ti di mo - ri - re per la ma - no de_gli De -
i. Il le - so va' da que_sti stra - - li a - cu - ti, Non
tol - go, non tol - go al ma - ni - gol - do - i suoi tri - bu - ti.
Poppea.
Dru_sil - la, Dru_sil - la in questo mo - do Con l'ar_mi ig_nu_de in mano
Men - tre nel giardin dor_mo so - let - ta?
Arnolta.
Ac_cor - re - te, ac_cor_


re-te, ac-corre-te, ac-cor - re-te, ac-corre-te, ac-cor - re-te, O ser-vi, o ser-vi, o Dami-
gel-le, o Da-mi-gel-le, In se guir Dru-sil-la, in se-guir Dru-
sil-la, in se-guir Drusil-la, Tanto mo-stro a fe-rir, a fe-rir, a fe-rir, a fe-
rir non fia chi fal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal - li!
o = ♩ Amore.
Ho di-fe-sa Pop-pe-a, Pop-pe - a! Ho di-fe-sa Pop-pe-a, Pop-pe -
a, Vuo' far-la im - pe - ra-tri-ce, Vuo' far-la im-pe - ra -
tri - ce, im-pe - ra - tri - ce, ho di - fe-sa Pop-pe-a Pop-pe - a!


Ritornello.
1)
Atto terzo. Scena prima. Drusilla.
O............ fe_li_ce, fe_li_ce Dru - sil - la,
O............ fe_li_ce, o che
sper' io?
Cor_re, cor_re a_des - so, corr' a - des - so
cor_re, cor_re a_des - so, corr' a_des - so per me l'ho - ra fa_ta - le, Pe_ri -


rà, mo-ri-rà, mo-ri-rà, pe-ri-rà, pe-ri-
(3♯) (6) 3♮ (6 3♮)
rà, pe-ri-rà, mo-ri-rà la mia ri-va-le, E Ot-ton fi-nal-men-te,
3♯ (3) (3♯ 3♮) (5♯ 3♯) (6 3♯) (3♯)
Ot-ton fi-nal-men-te sa-rà mi-o, mi-o, mi-o, mi-o, sa-rà mi-o,
(3♯ 6) (3♮) (2 6 3♮ 6 4 3♯ 3♯)
O............ che spe-ro, che sper' i-o? Se le mie ve-sti Ha-vran ser-
(3♮) (6 4 3) (6♯) (3♯)
vi-to, ha-vran ser-vi-to per ben co-prir-lo, Con vo-stra pa-ce, o.....
(6) (6) (7) (6 7♭)
1)
.... De-i, A-do-rar io vor-rò, a-do-rar io vor-rò
(6) (4 3 3♯ 2 5♯ 3♮ 6♯) (3 - 3♯ 2 6)
gl'ar-ne-si mie-i................. O.................. fe-li-ce, fe-li-ce Dru-
♯ (6 4 3♯) (3♯) (3♮ 6)



sil - la, | 2) O .... che spe-ro, che sper' | io? ....

Scena seconda. Arnolta, Littore, con molti simili e Drusilla.

Arnolta. Ec-co la sce-le-ra-ta, Che pen-san-do oc-cultar-si Di ve - sti s'è mu - ta-ta.
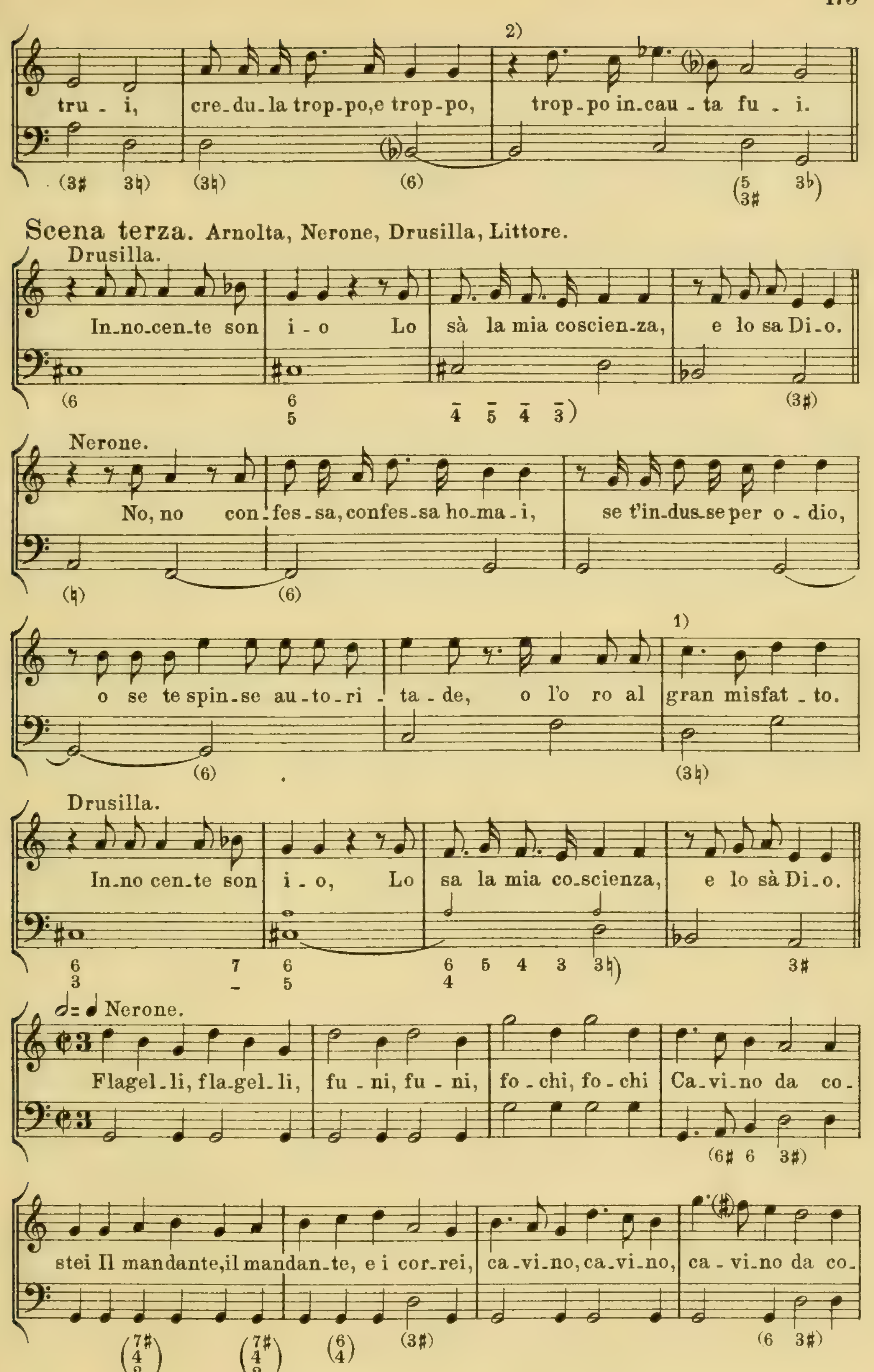
Drusilla. E qual pec-ca-to, qual, qual pec -
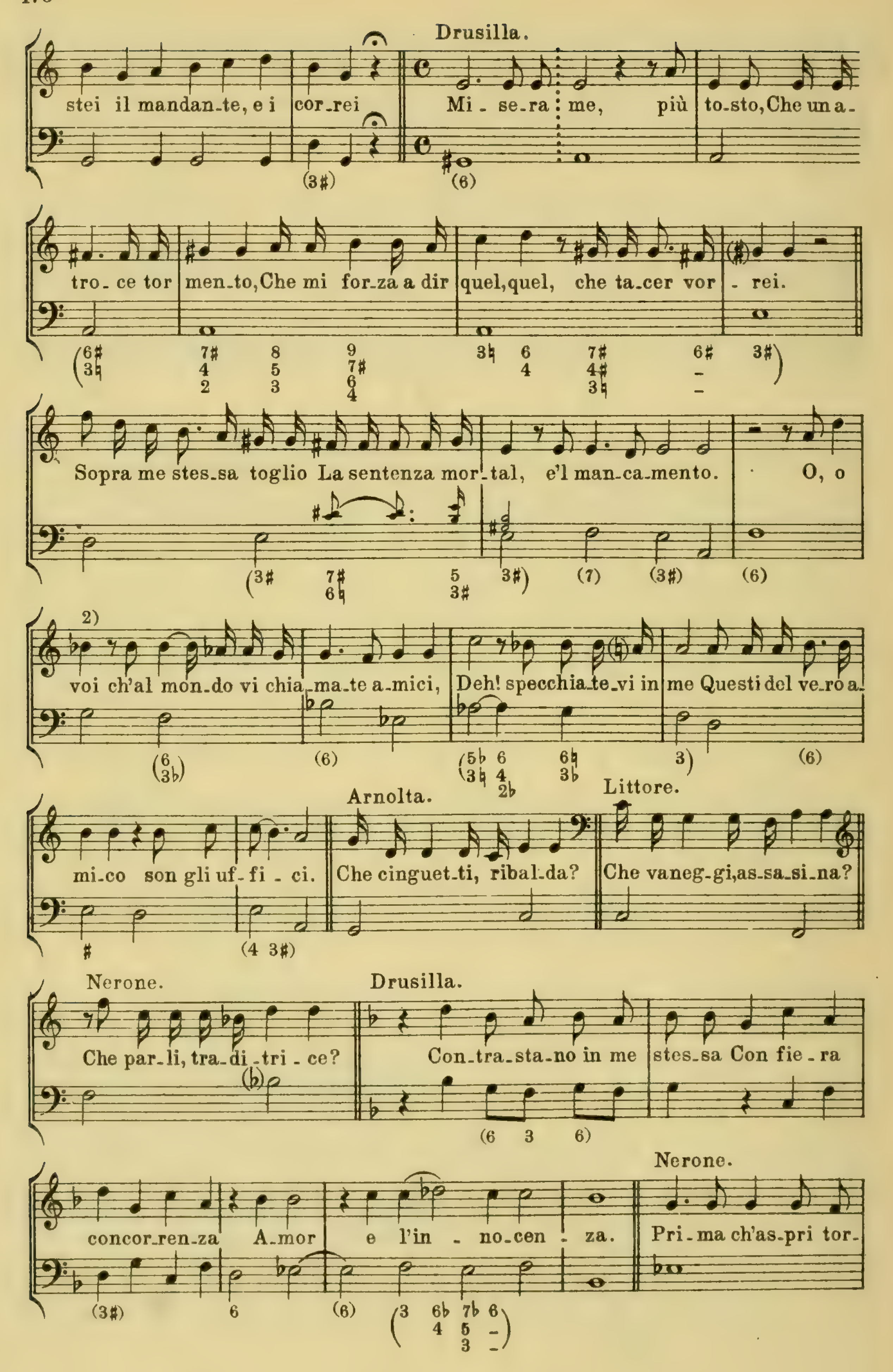
Littore. Fer-ma-ti mor-ta se - i.
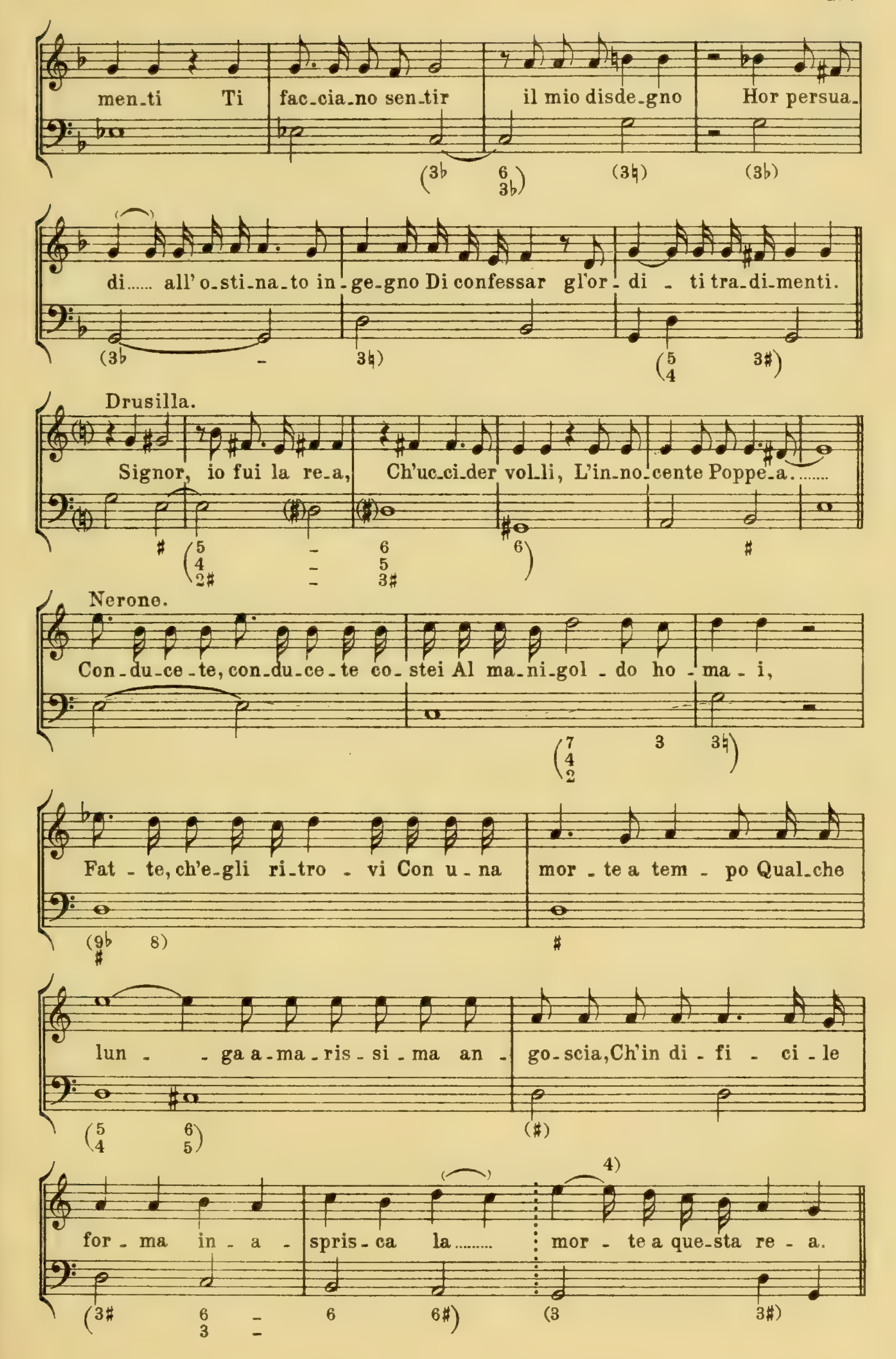
Drusilla. Qual pec-ca-to mi con-du-ce a morte? a mor-te?
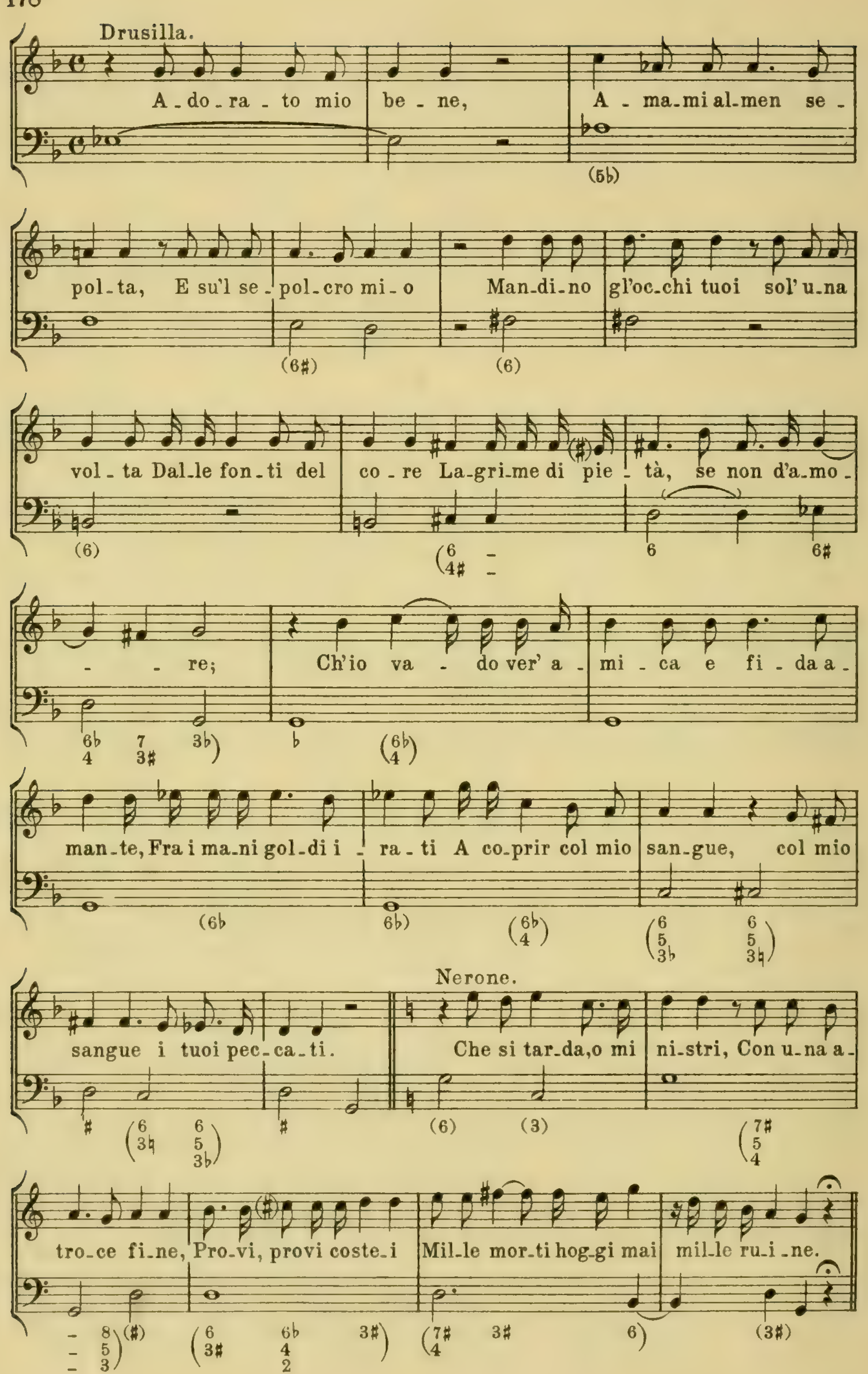
Littore. Ancor t'in-fin-gi, sanguina-ria in degna? A Pop-pe - a dormi-en-te Ma - chi-na-sti la mor-te.

Drusilla. Ahi, ca-ro a-mi-co, ahi .... sor-te, sor-te, Ahi, ... miei ve-sti in-no-cen - ti. Di me do-ler mi deg-gio e non d'al-
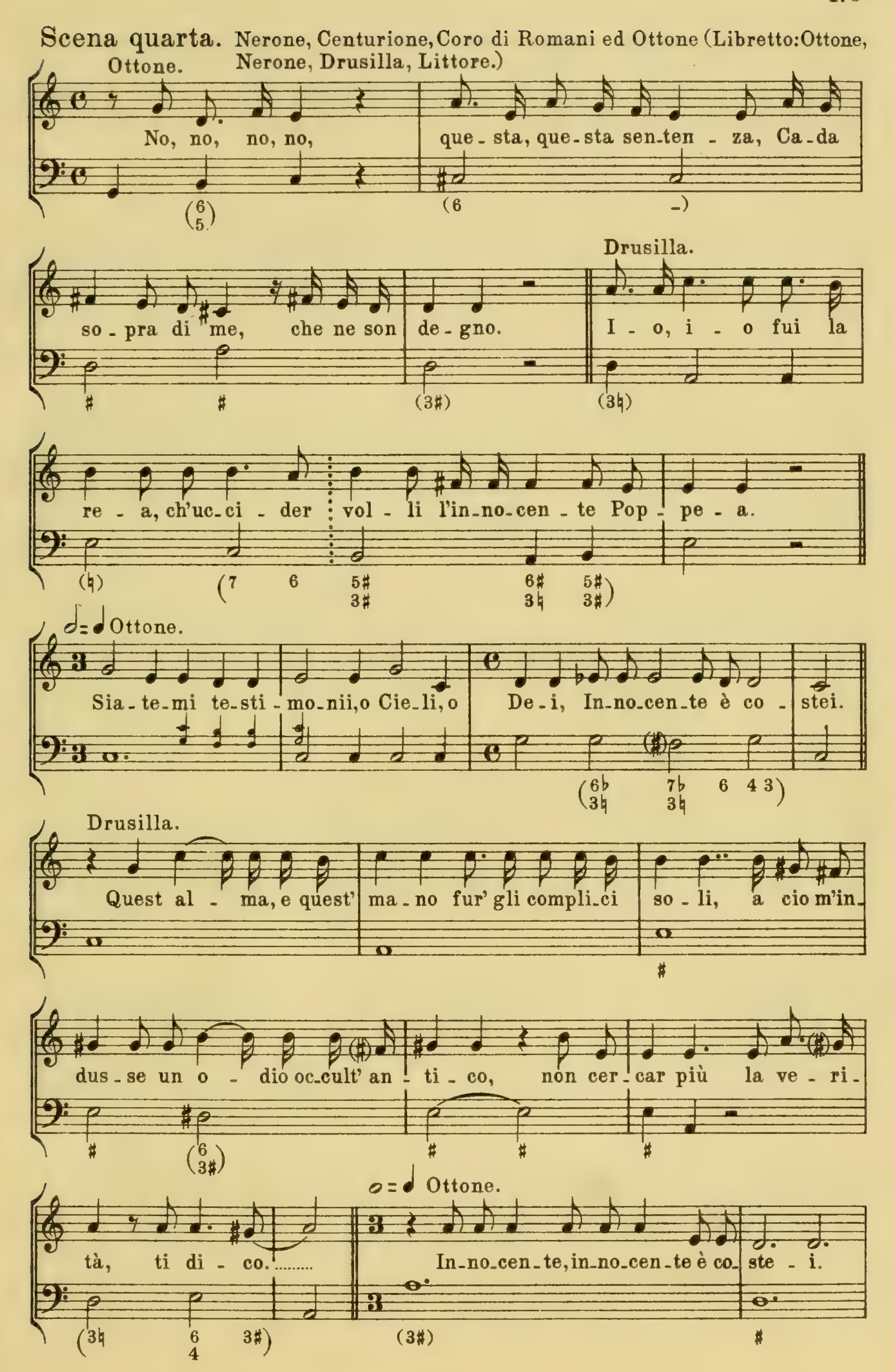

2)
tru - i, cre-du-la trop-po, e trop-po, trop-po in-cau - ta fu - i.
Scena terza. Arnolta, Nerone, Drusilla, Littore.
Drusilla.
In-no-cen-te son i - o Lo sà la mia coscien-za, e lo sa Di-o.
Nerone.
No, no con-fes-sa, confes-sa ho-ma-i, se t'in-dus-se per o - dio,
1)
o se te spin-se au-to-ri - ta - de, o l'o ro al gran misfat - to.
Drusilla.
In-no cen-te son i - o, Lo sa la mia co-scienza, e lo sà Di-o.
Nerone.
Flagel-li, fla-gel-li, fu - ni, fu - ni, fo - chi, fo - chi Ca-vi-no da co-
stei Il mandante, il mandan-te, e i cor-rei, ca-vi-no, ca-vi-no, ca - vi-no da co-
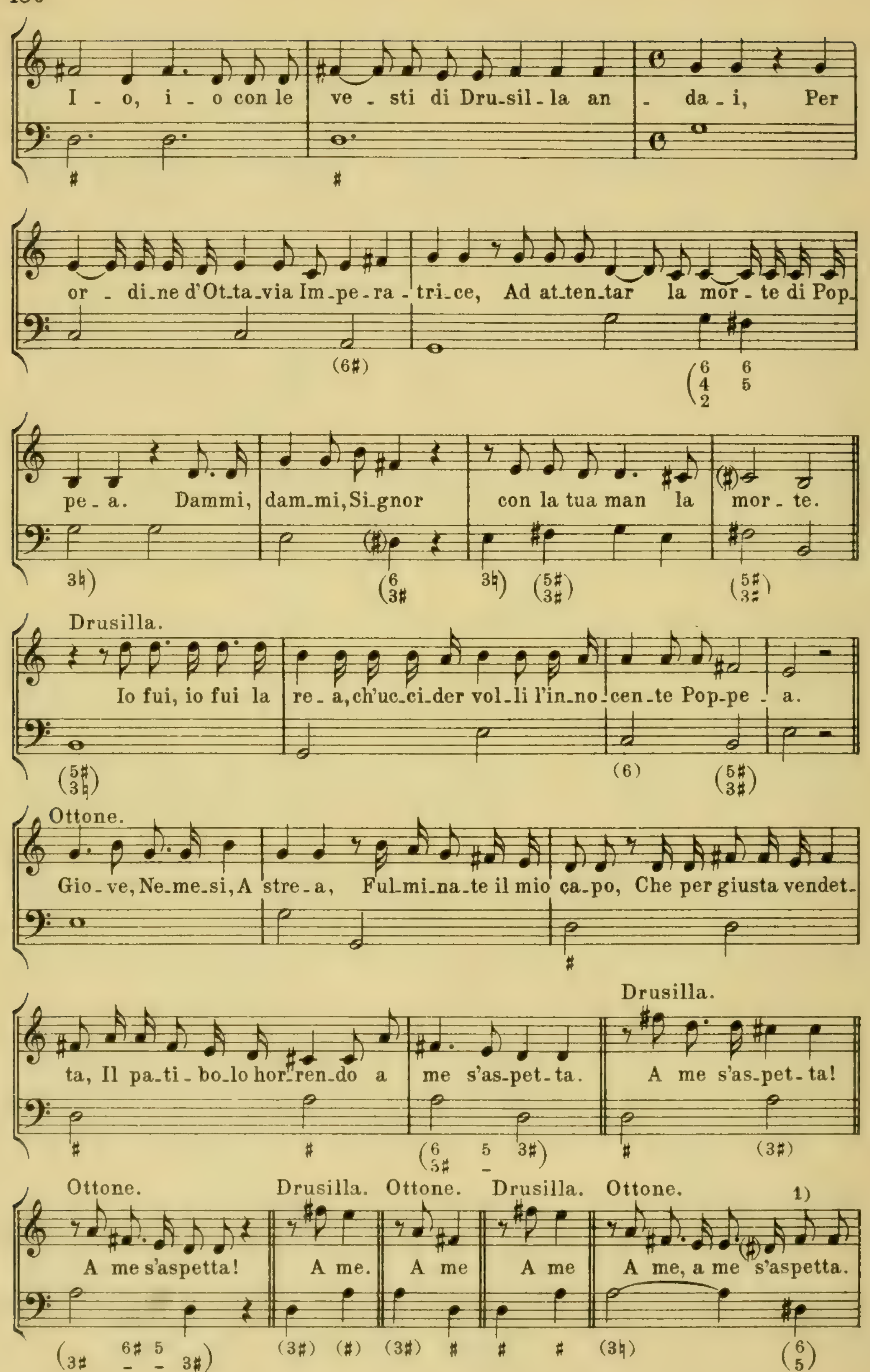

Drusilla.
stei il mandan-te, e i cor-rei
Mi - se-ra me, più to-sto, Che un a-
tro- ce tor men-to, Che mi for-za a dir quel, quel, che ta-cer vor - rei.
Sopra me stes-sa toglio La sentenza mor-tal, e'l man-ca-mento. O, o
2)
voi ch'al mon-do vi chia-ma-te a-mici, Deh! specchia-te-vi in me Questi del ve-ro a-
Arnolta.
Littore.
mi-co son gli uf-fi - ci. Che cinguet-ti, ribal-da? Che vaneg-gi, as-sa-si-na?
Nerone.
Drusilla.
Che par-li, tra-di-tri - ce? Con-tra-sta-no in me stes-sa Con fie - ra
Nerone.
concor-ren-za A-mor e l'in - no-cen - za. Pri-ma ch'as-pri tor-
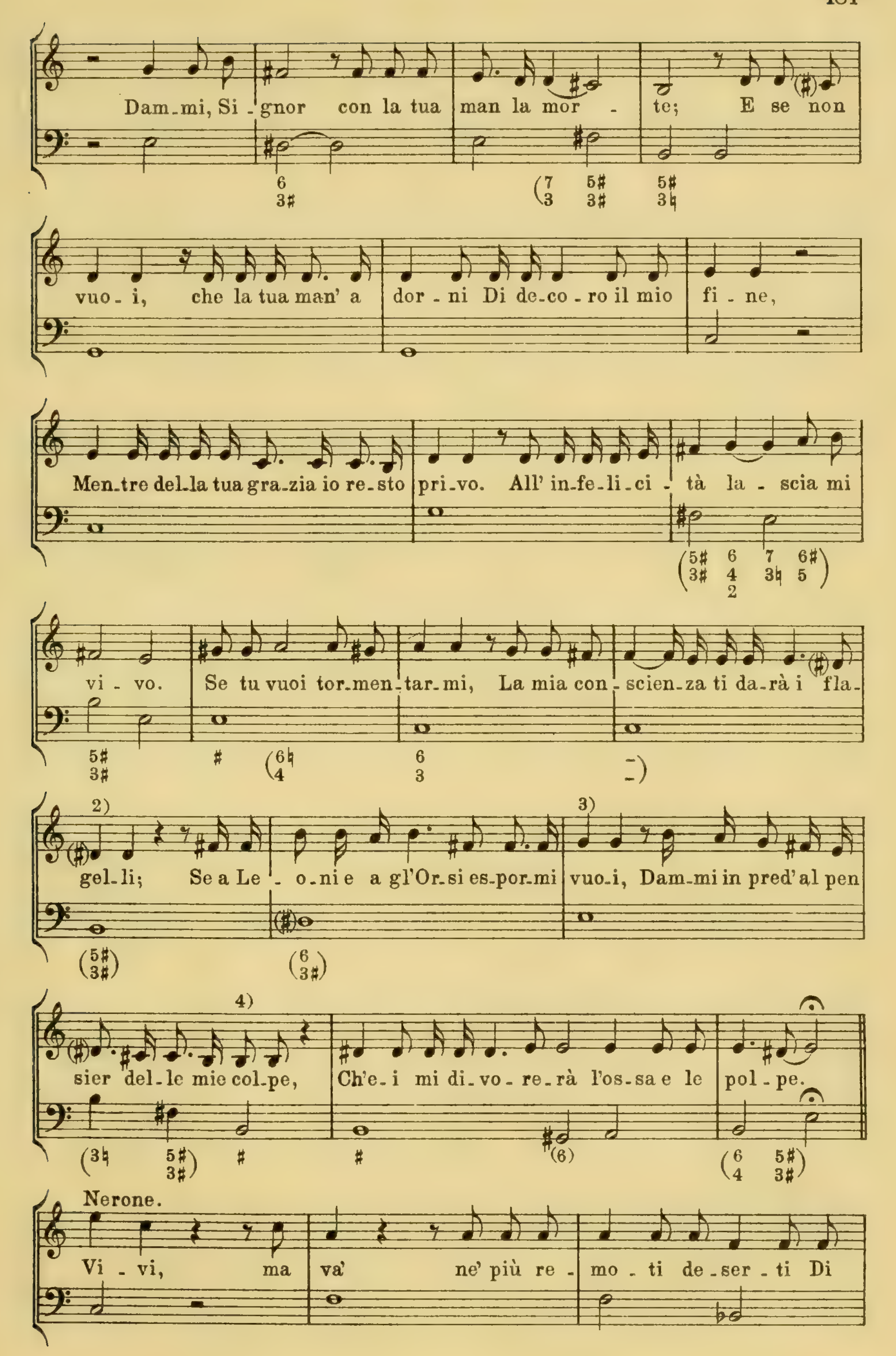

men-ti Ti fac-cia-no sen-tir il mio disde-gno Hor persua-
di...... all' o-sti-na-to in-ge-gno Di confessar gl'or-di - ti tra-di-menti.
Drusilla.
Signor, io fui la re-a, Ch'uc-ci-der vol-li, L'in-no-cente Poppe-a........
Nerone.
Con-du-ce-te, con-du-ce-te co-stei Al ma-ni-gol-do ho-ma-i,
Fat-te, ch'e-gli ri-tro-vi Con u-na mor-te a tem-po Qual-che
lun--ga a-ma-ris-si-ma an-go-scia, Ch'in di-fi-ci-le
for-ma in-a-spris-ca la......... mor-te a que-sta re-a.
4)
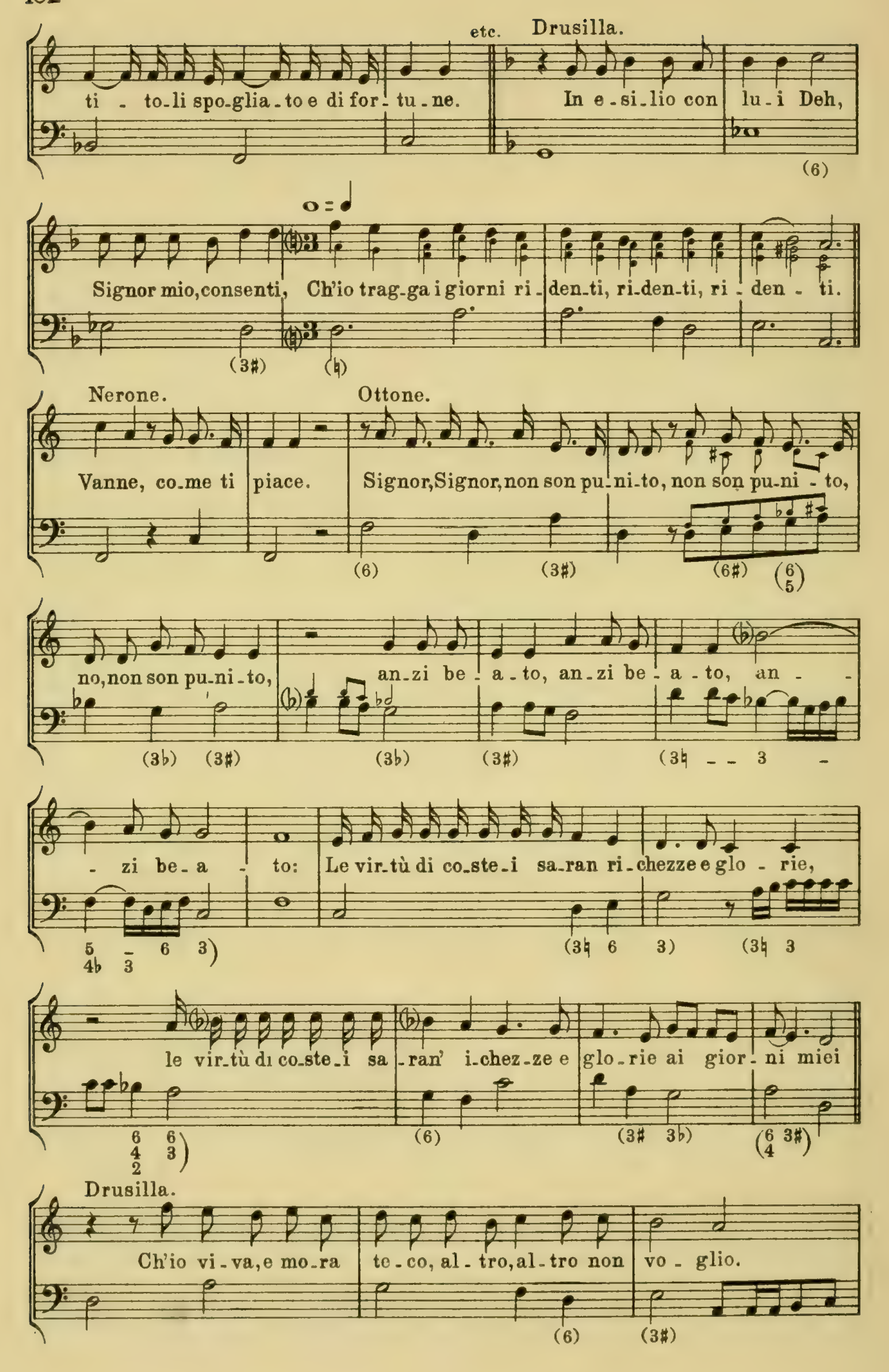

Drusilla.
A-do-ra-to mio be-ne, A-ma-mi al-men se-
pol-ta, E su'l se-pol-cro mi-o Man-di-no gl'oc-chi tuoi sol'u-na
vol-ta Dal-le fon-ti del co-re La-gri-me di pie-tà, se non d'a-mo-
-re; Ch'io va-do ver' a-mi-ca e fi-da a-
man-te, Fra i ma-ni gol-di i-ra-ti A co-prir col mio san-gue, col mio
sangue i tuoi pec-ca-ti.
Nerone.
Che si tar-da, o mi-ni-stri, Con u-na a-
tro-ce fi-ne, Pro-vi, provi coste-i Mil-le mor-ti hog-gi mai mil-le ru-i-ne.
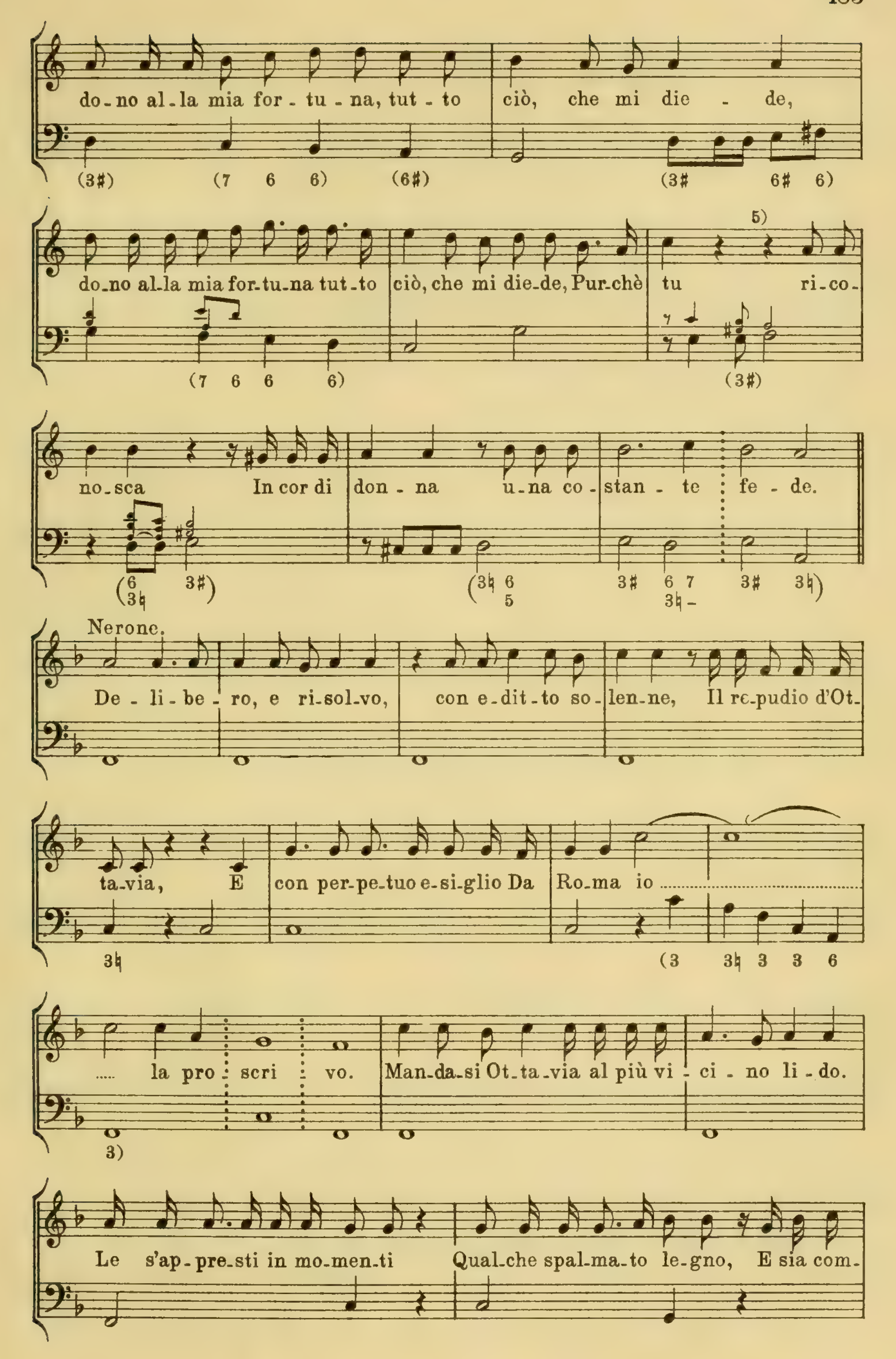
Scena quarta. Nerone, Centurione, Coro di Romani ed Ottone (Libretto: Ottone, Nerone, Drusilla, Littore.)

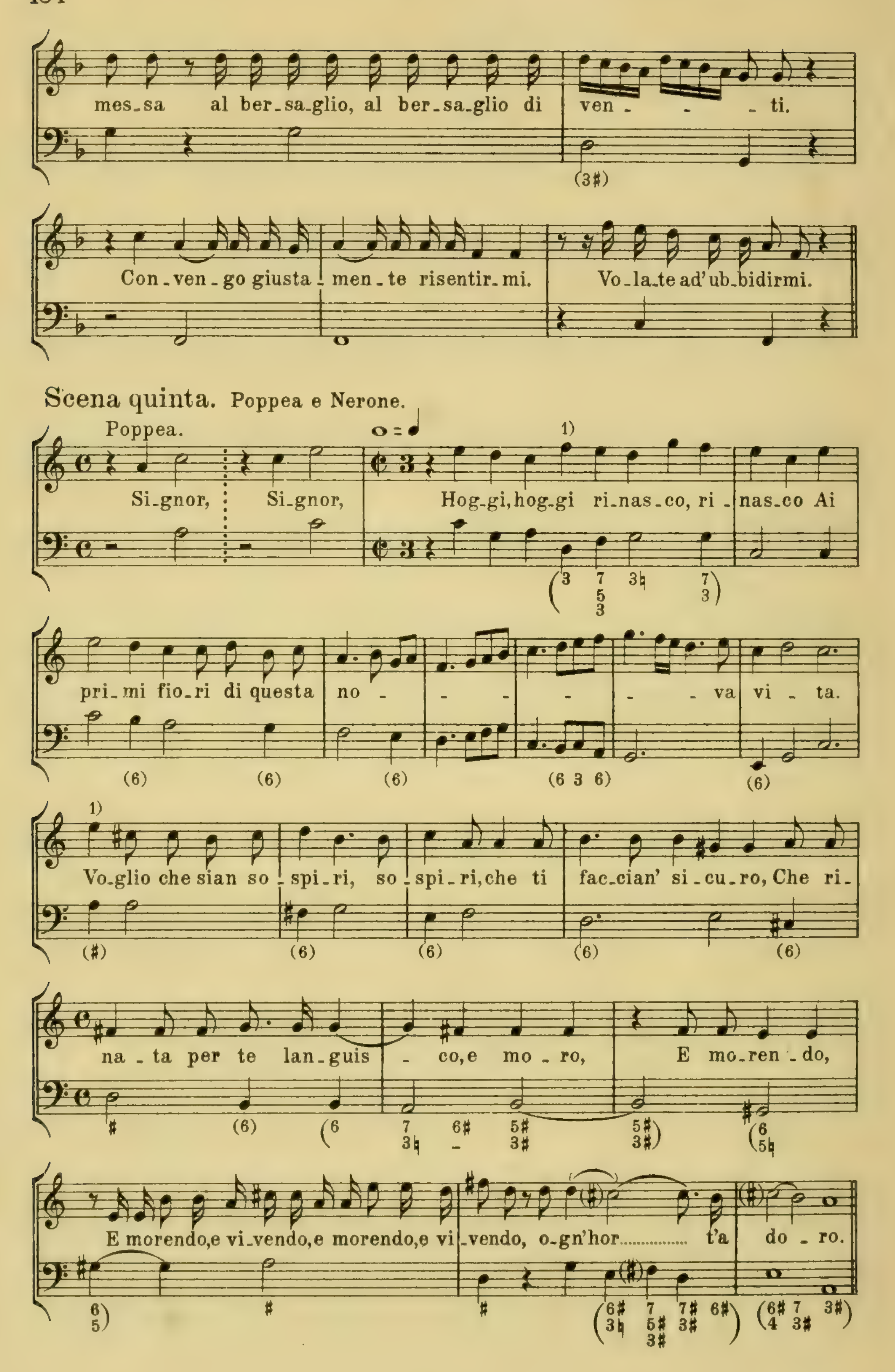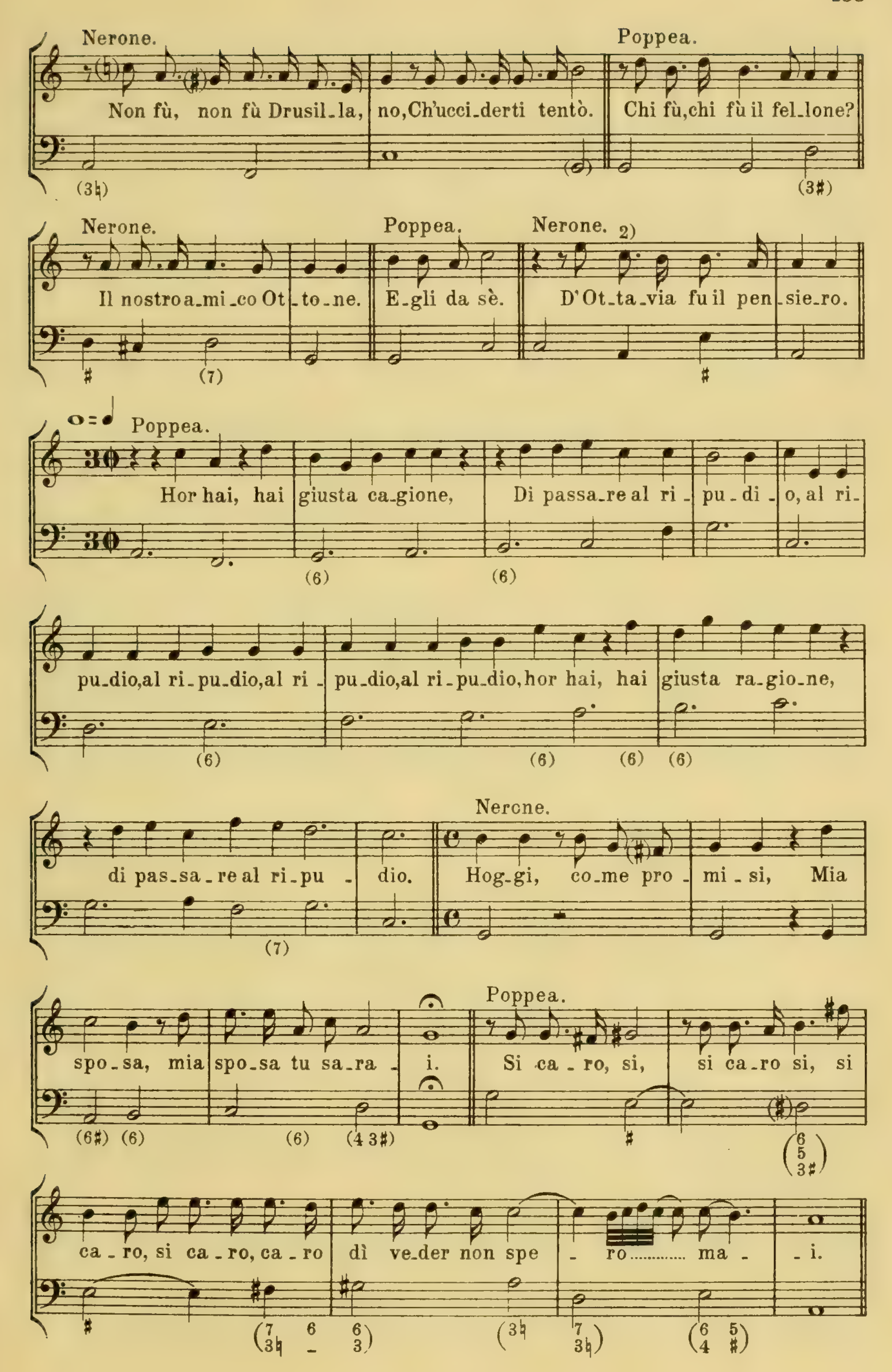



I - o, i - o con le ve - sti di Dru-sil - la an - da - i, Per
or - di-ne d'Ot-ta-via Im-pe-ra - tri-ce, Ad at-ten-tar la mor - te di Pop-
pe - a. Dammi, dam-mi, Si-gnor con la tua man la mor - te.
Drusilla.
Io fui, io fui la re - a, ch'uc-ci-der vol-li l'in-no-cen-te Pop-pe - a.
Ottone.
Gio - ve, Ne-me-si, A stre - a, Ful-mi-na-te il mio ça-po, Che per giusta vendet-
ta, Il pa-ti - bo-lo hor-ren-do a me s'as-pet-ta.
Drusilla.
A me s'as-pet-ta!
Ottone.
A me s'aspetta!
Drusilla.
A me.
Ottone.
A me
Drusilla.
A me
Ottone.
A me, a me s'aspetta.
1)
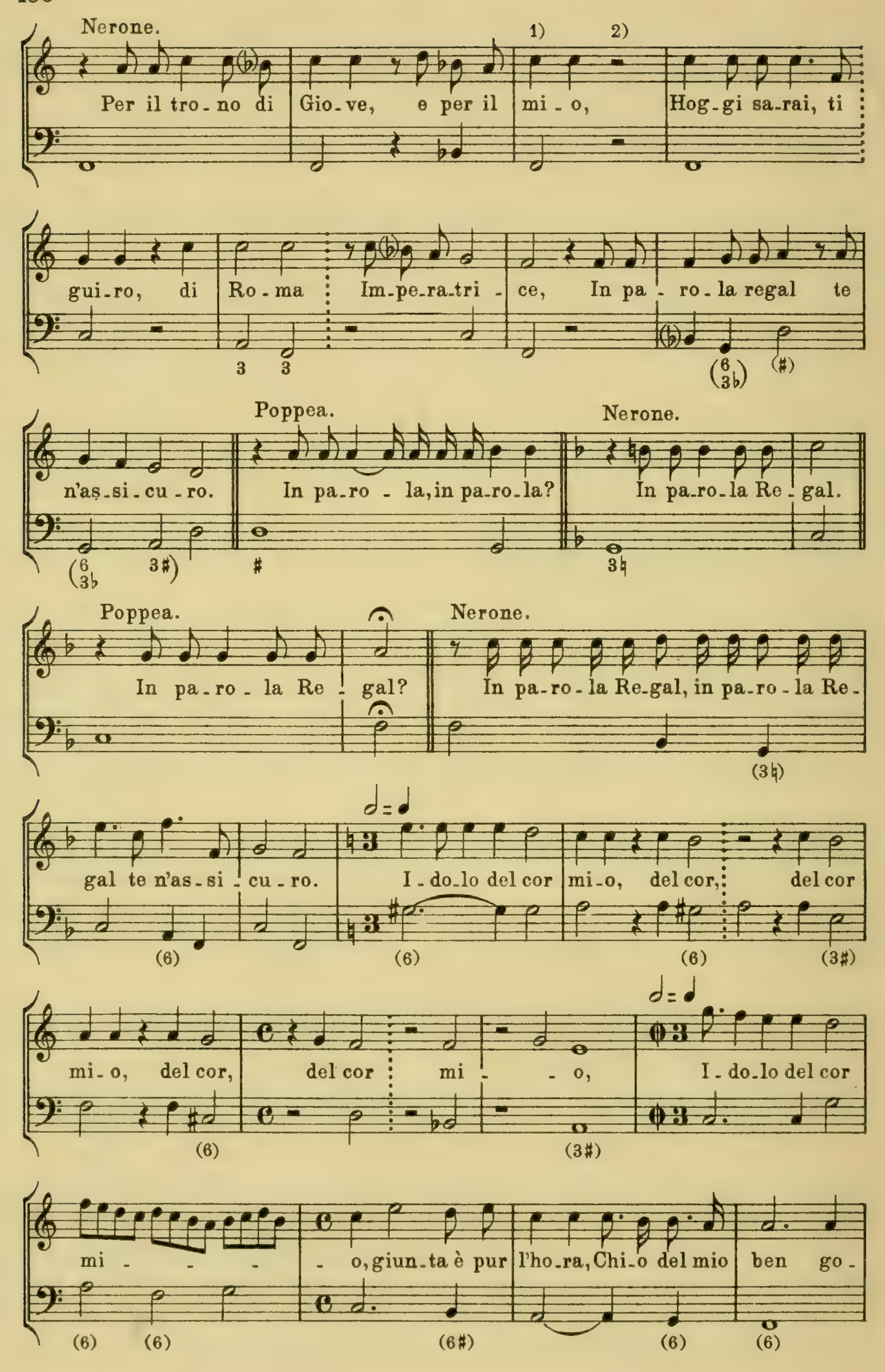

Dam-mi, Si-gnor con la tua man la mor-te; E se non
vuo-i, che la tua man' a dor-ni Di de-co-ro il mio fi-ne,
Men-tre del-la tua gra-zia io re-sto pri-vo. All' in-fe-li-ci-tà la-scia mi
vi-vo. Se tu vuoi tor-men-tar-mi, La mia con-scien-za ti da-rà i fla-
gel-li; Se a Le-o-ni e a gl'Or-si es-por-mi vuo-i, Dam-mi in pred'al pen
sier del-le mie col-pe, Ch'e-i mi di-vo-re-rà l'os-sa e le pol-pe.
Nerone.
Vi-vi, ma va' ne' più re-mo-ti de-ser-ti Di
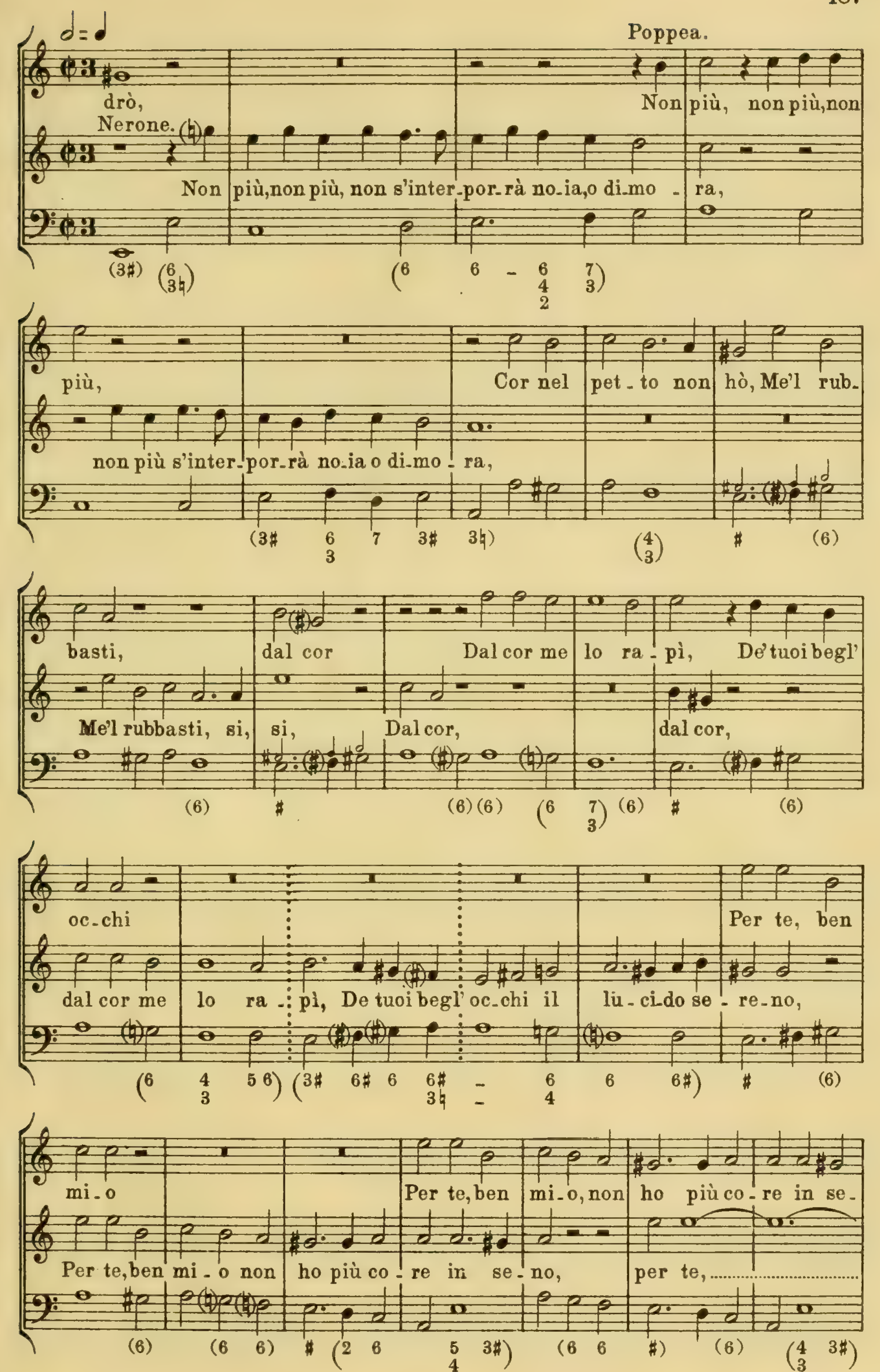

etc.
Drusilla.
ti - to-li spo-glia - to e di for - tu - ne.
In e - si - lio con lu - i Deh,
Signor mio, consenti, Ch'io trag-ga i giorni ri - den-ti, ri-den-ti, ri - den - ti.
Nerone.
Vanne, co-me ti piace.
Ottone.
Signor, Signor, non son pu-ni-to, non son pu-ni - to,
no, non son pu-ni - to,
an-zi be - a - to, an-zi be - a - to, an -
- zi be - a - to:
Le vir-tù di co-ste-i sa-ran ri-chezze e glo - rie,
le vir-tù di co-ste-i sa - ran' i-chez-ze e glo-rie ai gior - ni miei
Drusilla.
Ch'io vi - va, e mo-ra te - co, al - tro, al-tro non vo - glio.
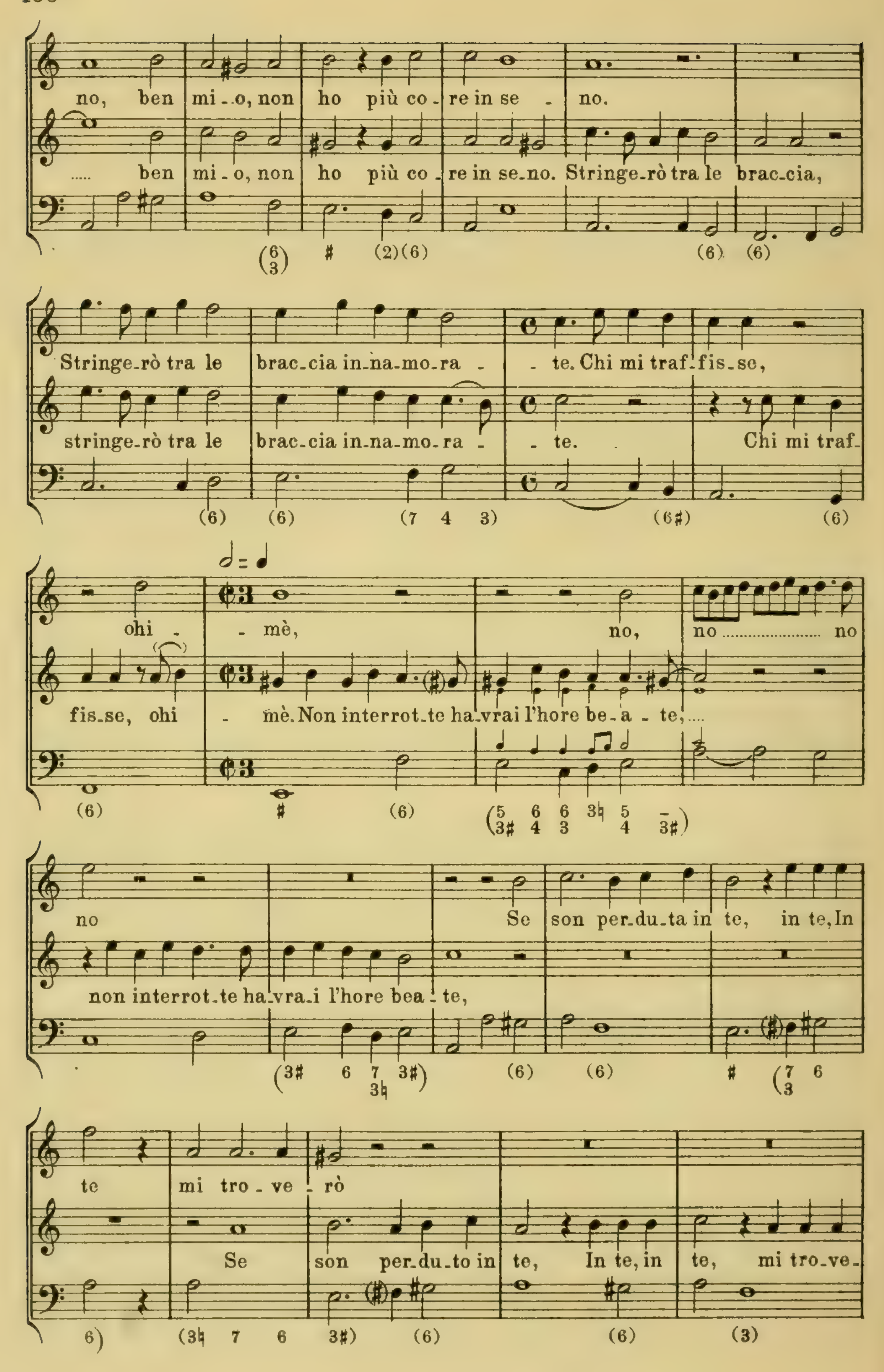

do_no al_la mia for - tu - na, tut - to
ciò, che mi die - de,
(3♯) (7 6 6) (6♯) (3♯ 6♯ 6)
do_no al_la mia for_tu_na tut_to
ciò, che mi die_de, Pur_chè
5)
tu ri_co_
(7 6 6 6) (3♯)
no_sca In cor di
don - na u_na co -
stan - te fe - de.
Nerone.
De - li - be - ro, e ri_sol_vo,
con e_dit_to so - len_ne, Il re_pudio d'Ot_
ta_via, E
con per_pe_tuo e_si_glio Da
Ro_ma io
la pro scri vo.
3)
Man_da_si Ot_ta_via al più vi - ci - no li - do.
Le s'ap - pre_sti in mo_men_ti
Qual_che spal_ma_to le_gno, E sia com_

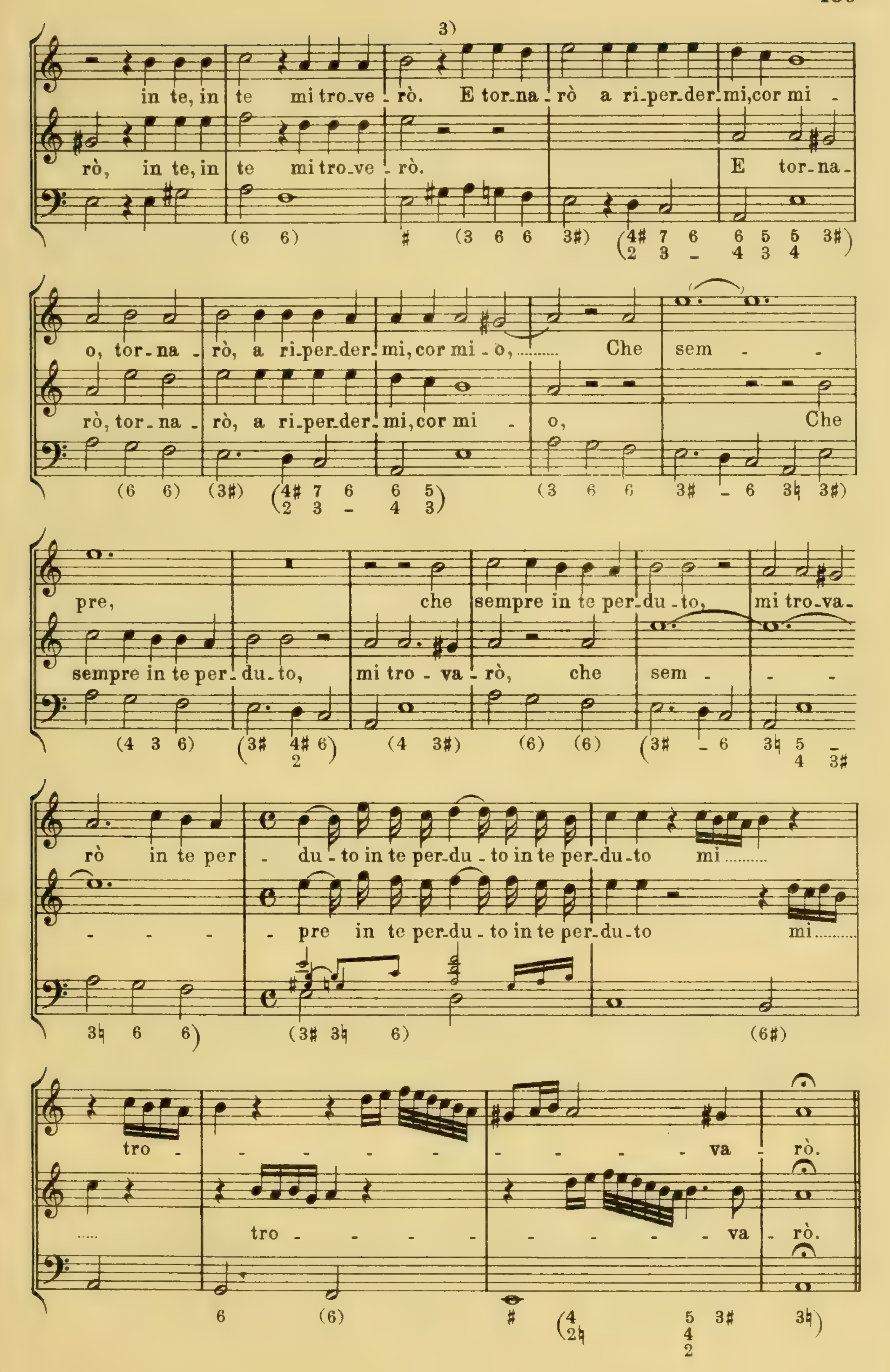

mes_sa al ber_sa_glio, al ber_sa_glio di ven - - - ti.
(3♯)
Con_ven_go giusta_men_te risentir_mi. Vo_la_te ad'ub_bidirmi.
Scena quinta. Poppea e Nerone.
Poppea.
Si_gnor, Si_gnor, Hog_gi, hog_gi ri_nas_co, ri_nas_co Ai pri_mi fio_ri di questa no - - - - - - va vi - ta.
Vo_glio che sian so_spi_ri, so_spi_ri, che ti fac_cian' si_cu_ro, Che ri_na_ta per te lan_guis - co, e mo_ro,
E mo_ren_do,
E morendo, e vi_vendo, e morendo, e vi_vendo, o_gn'hor t'a do_ro.


Nerone.
Non fù, non fù Drusil_la, no, Ch'ucci_derti tentò.
Poppea.
Chi fù, chi fù il fel_lone?
Nerone.
Il nostro a_mi_co Ot_to_ne.
Poppea.
E_gli da sè.
Nerone. 2)
D'Ot_ta_via fu il pen_sie_ro.
Poppea.
Hor hai, hai giusta ca_gione, Di passa_re al ri_pu_di_o, al ri_pu_dio, al ri_pu_dio, al ri_pu_dio, al ri_pu_dio, hor hai, hai giusta ra_gio_ne, di pas_sa_re al ri_pu_dio.
Nerone.
Hog_gi, co_me pro_mi_si, Mia spo_sa, mia spo_sa tu sa_ra_i.
Poppea.
Si ca_ro, si, si ca_ro si, si ca_ro, si ca_ro, ca_ro dì ve_der non spe_ro.......... ma_i.
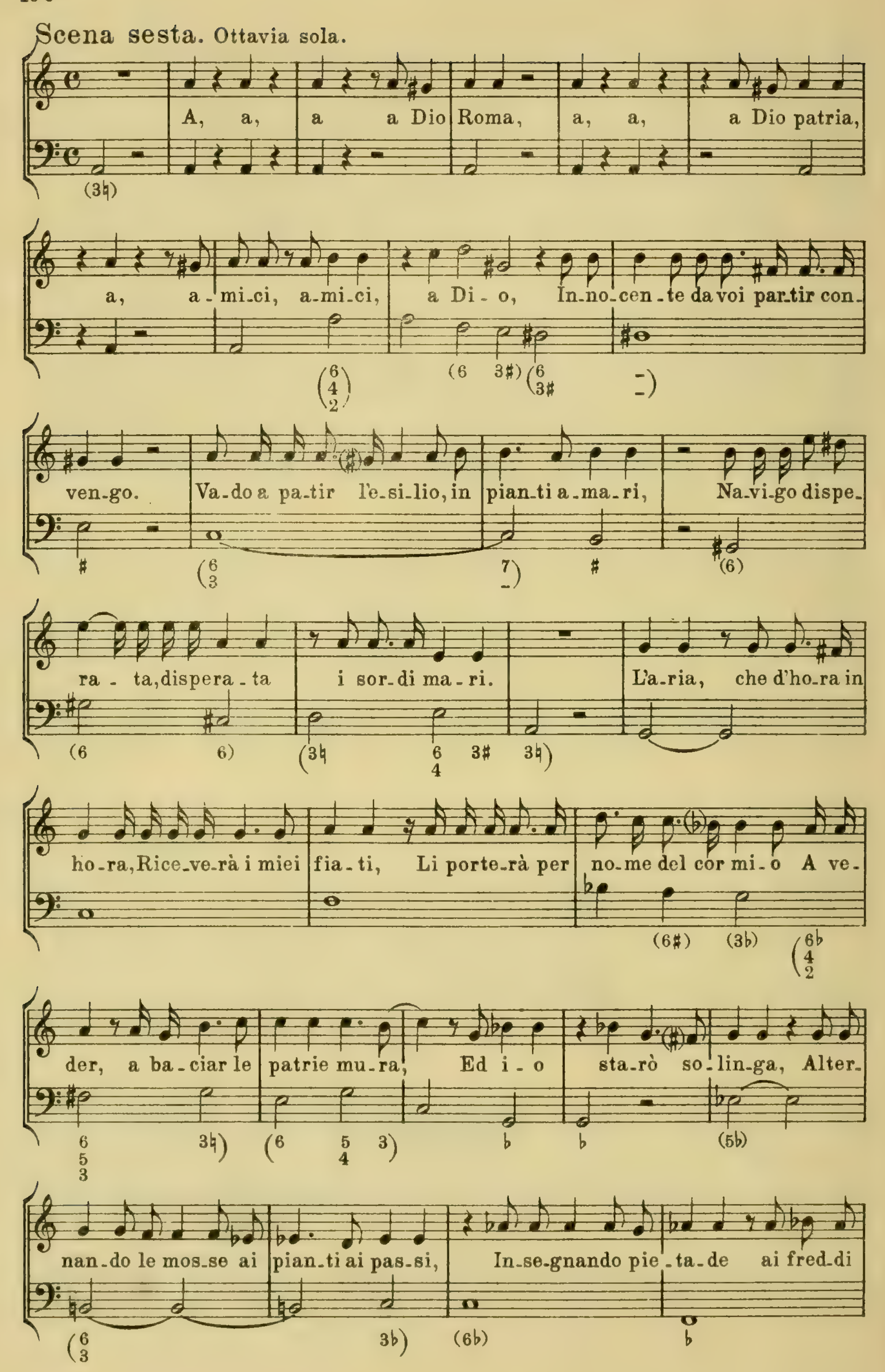

Nerone.
1)
2)
Per il tro-no di Gio-ve, e per il mi-o, Hog-gi sa-rai, ti gui-ro, di Ro-ma Im-pe-ra-tri-ce, In pa-ro-la regal te n'as-si-cu-ro.
Poppea.
In pa-ro-la, in pa-ro-la?
Nerone.
In pa-ro-la Re-gal.
Poppea.
In pa-ro-la Re-gal?
Nerone.
In pa-ro-la Re-gal, in pa-ro-la Re-gal te n'as-si-cu-ro.
I-do-lo del cor mi-o, del cor, del cor mi-o, del cor, del cor mi-o,
I-do-lo del cor mi-o, giun-ta è pur l'ho-ra, Chi-o del mio ben go-
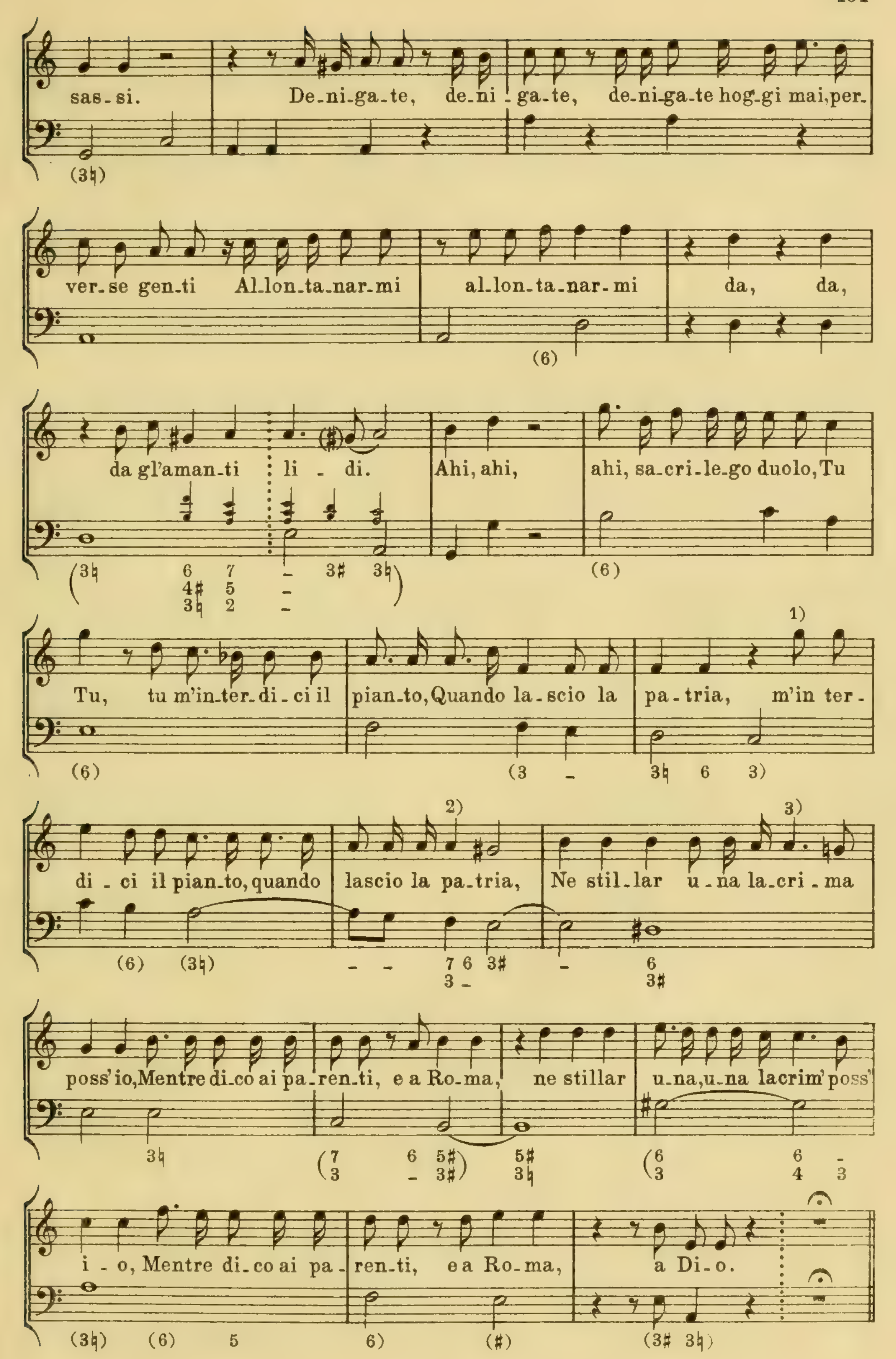

Poppea.
drò,
Nerone.
Non più, non più, non
Non più, non più, non s'inter-por-rà no-ia, o di-mo-ra,
più,
Cor nel pet-to non hò, Me'l rub-
non più s'inter-por-rà no-ia o di-mo-ra,
basti, dal cor Dal cor me lo ra-pì, De' tuoi begl'
Me'l rubbasti, si, si, Dal cor, dal cor,
oc-chi
Per te, ben
dal cor me lo ra-pì, De tuoi begl' oc-chi il lù-ci-do se-re-no,
mi-o
Per te, ben mi-o, non ho più co-re in se-
Per te, ben mi-o non ho più co-re in se-no,
per te,


no, ben mi_o, non ho più co_re in se_no.
..... ben mi_o, non ho più co_re in se_no. Stringe_rò tra le brac_cia,
(6/3) # (2)(6) (6) (6)
Stringe_rò tra le brac_cia in_na_mo_ra_te. Chi mi traf_fis_se,
stringe_rò tra le brac_cia in_na_mo_ra_te. Chi mi traf_
(6) (6) (7 4 3) (6#) (6)
ohi_mè, no, no ..... no
fis_se, ohi_mè. Non interrot_te ha_vrai l'hore be_a_te, ...
(6) # (6) (5/3# 6/4 6/3 3♮ 5/4 –/3#)
no Se son per_du_ta in te, in te, In
non interrot_te ha_vra_i l'hore bea_te,
(3# 6 7/3♮ 3#) (6) (6) # (7/3 6
te mi tro_ve_rò
Se son per_du_to in te, In te, in te, mi tro_ve_
6) (3♮ 7 6 3#) (6) (6) (3)
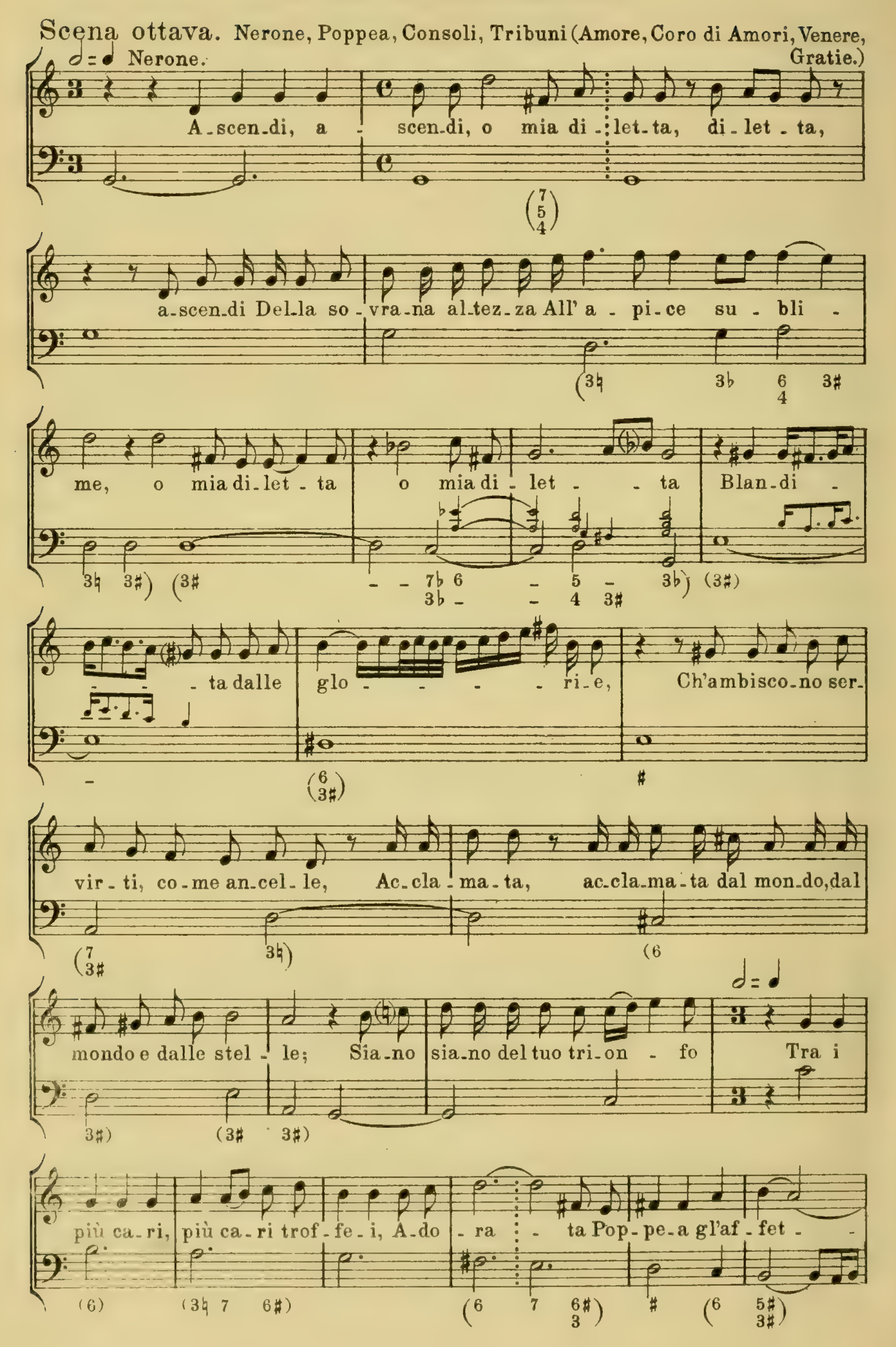

3)
in te, in te mi tro-ve - rò. E tor-na - rò a ri-per-der-mi, cor mi -
rò, in te, in te mi tro-ve - rò. E tor-na -
o, tor-na - rò, a ri-per-der- mi, cor mi - o, Che sem - -
rò, tor-na - rò, a ri-per-der- mi, cor mi - o, Che
pre, che sempre in te per-du - to, mi tro-va -
sempre in te per- du-to, mi tro - va - rò, che sem - - -
rò in te per - du - to in te per-du - to in te per-du-to mi
- - - - pre in te per-du - to in te per-du-to mi
tro - - - - - - - - - - va - rò.
tro - - - - - - - - - va - rò.
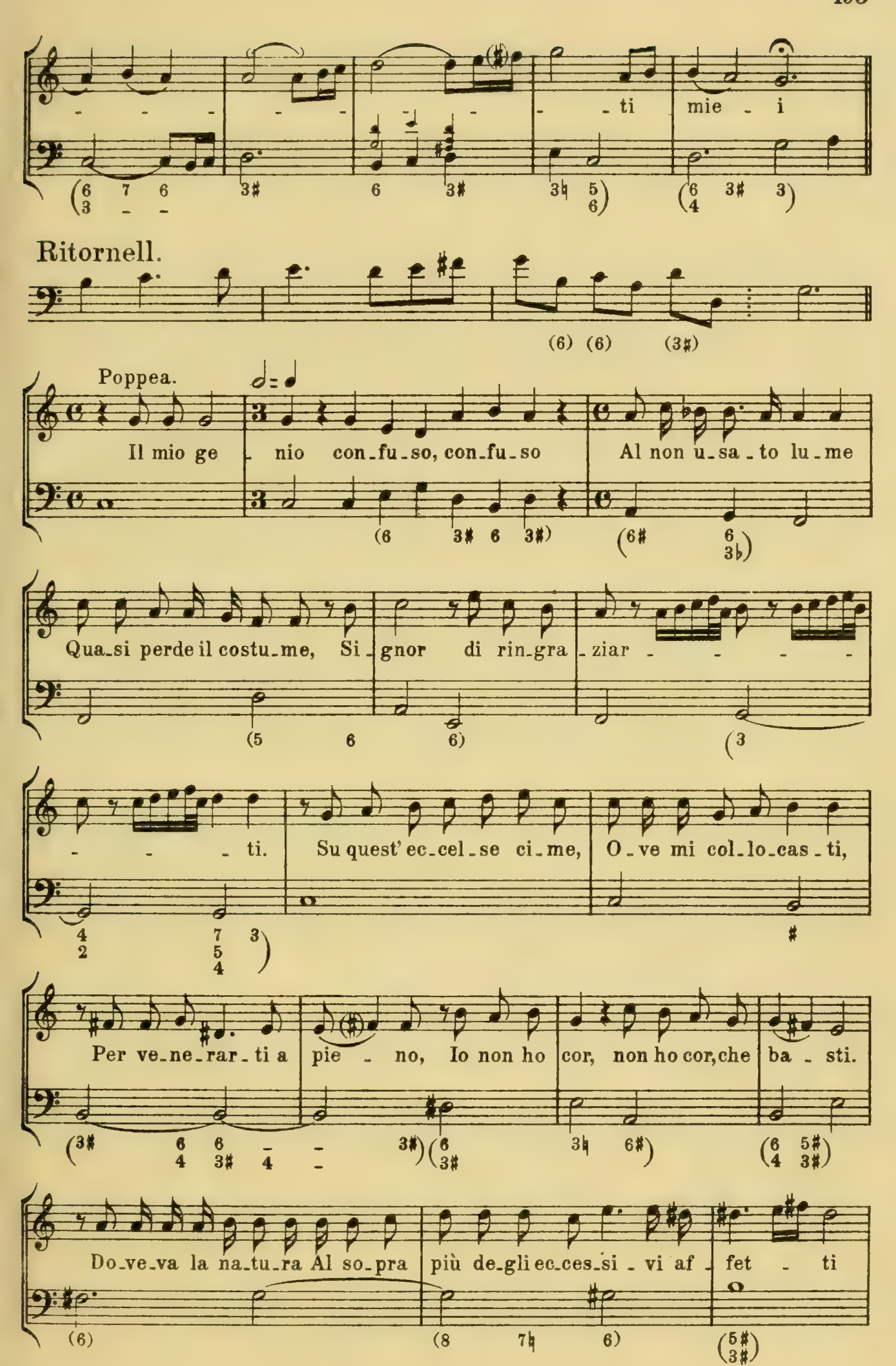
Scena sesta. Ottavia sola.



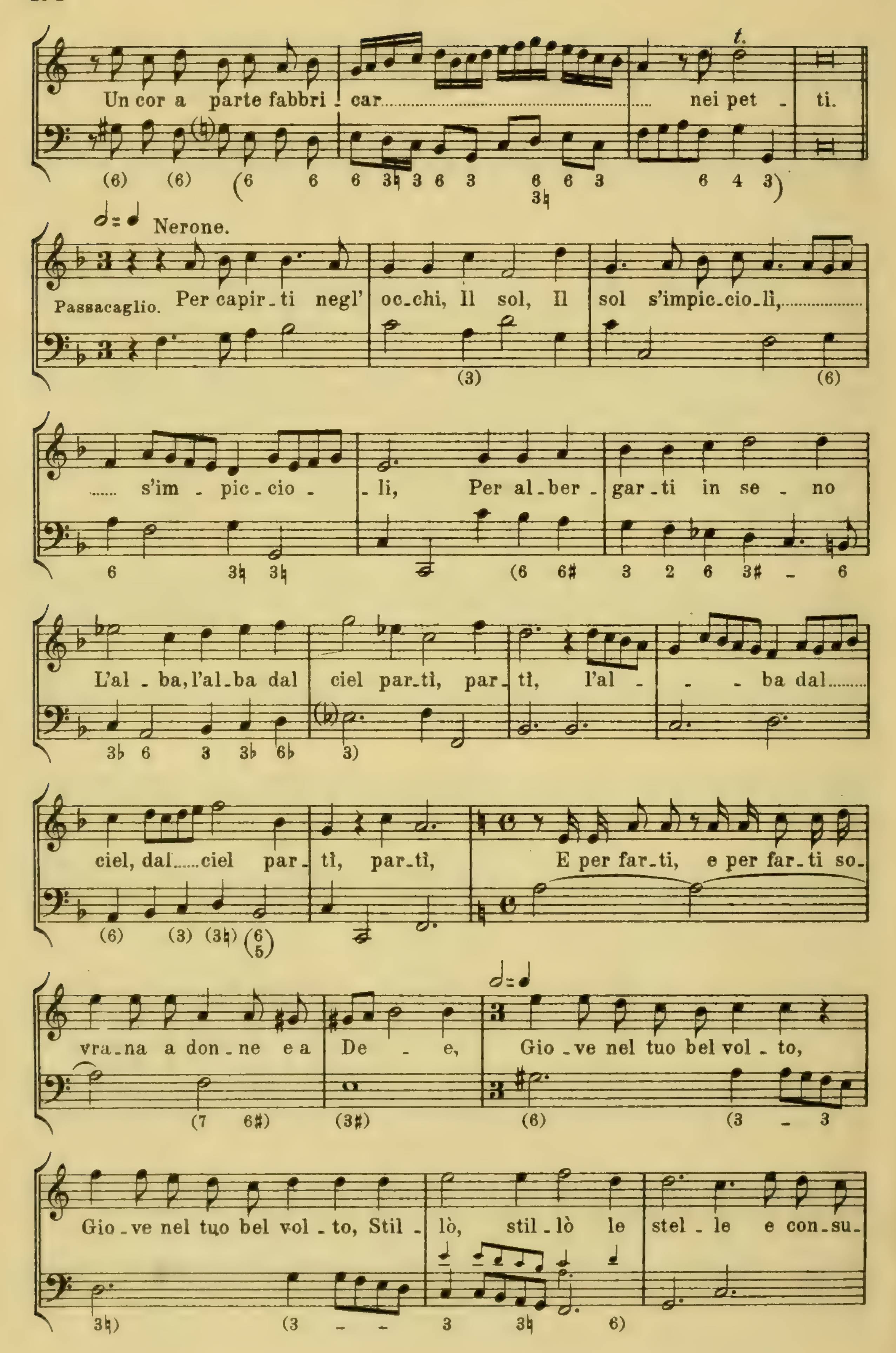

sas-si. De-ni-ga-te, de-ni-ga-te, de-ni-ga-te hog-gi mai, per-
ver-se gen-ti Al-lon-ta-nar-mi al-lon-ta-nar-mi da, da,
da gl'aman-ti li - di. Ahi, ahi, ahi, sa-cri-le-go duolo, Tu
Tu, tu m'in-ter-di-ci il pian-to, Quando la-scio la pa-tria, m'in ter-
di-ci il pian-to, quando lascio la pa-tria, Ne stil-lar u-na la-cri-ma
poss'io, Mentre di-co ai pa-ren-ti, e a Ro-ma, ne stillar u-na, u-na lacrim' poss'
i-o, Mentre di-co ai pa-ren-ti, e a Ro-ma, a Di-o.
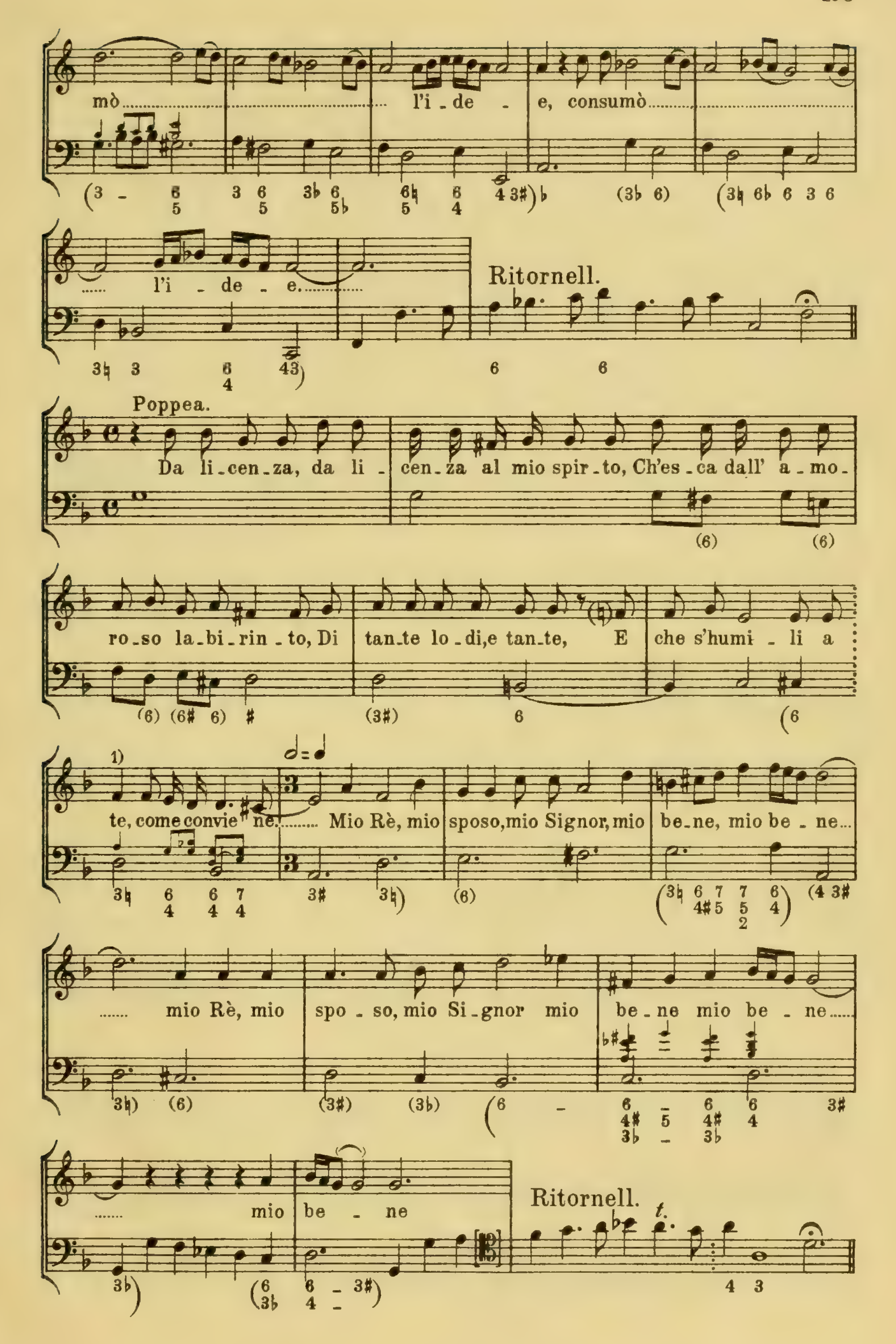
Scena Settima. Arnalta sola.

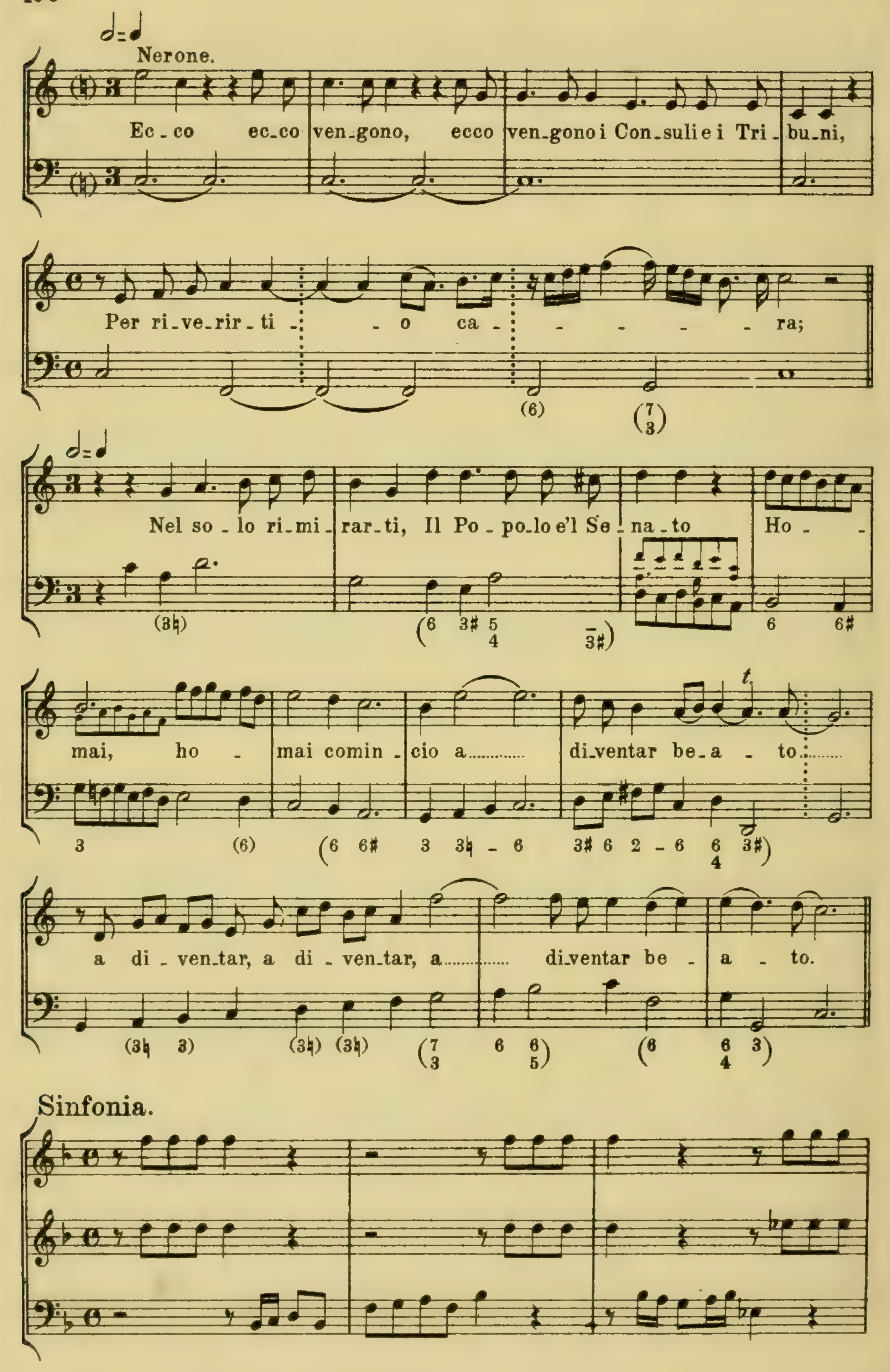


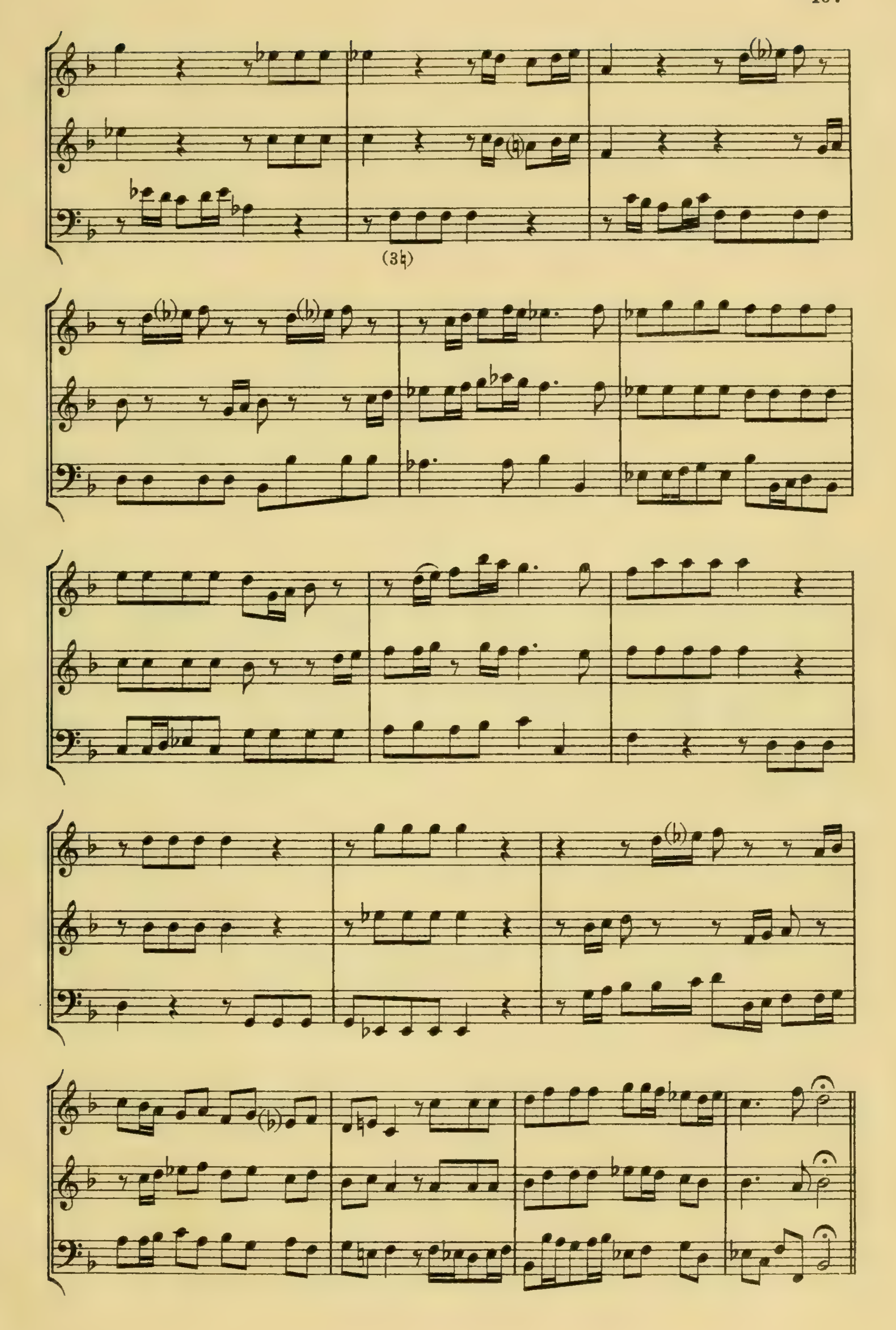


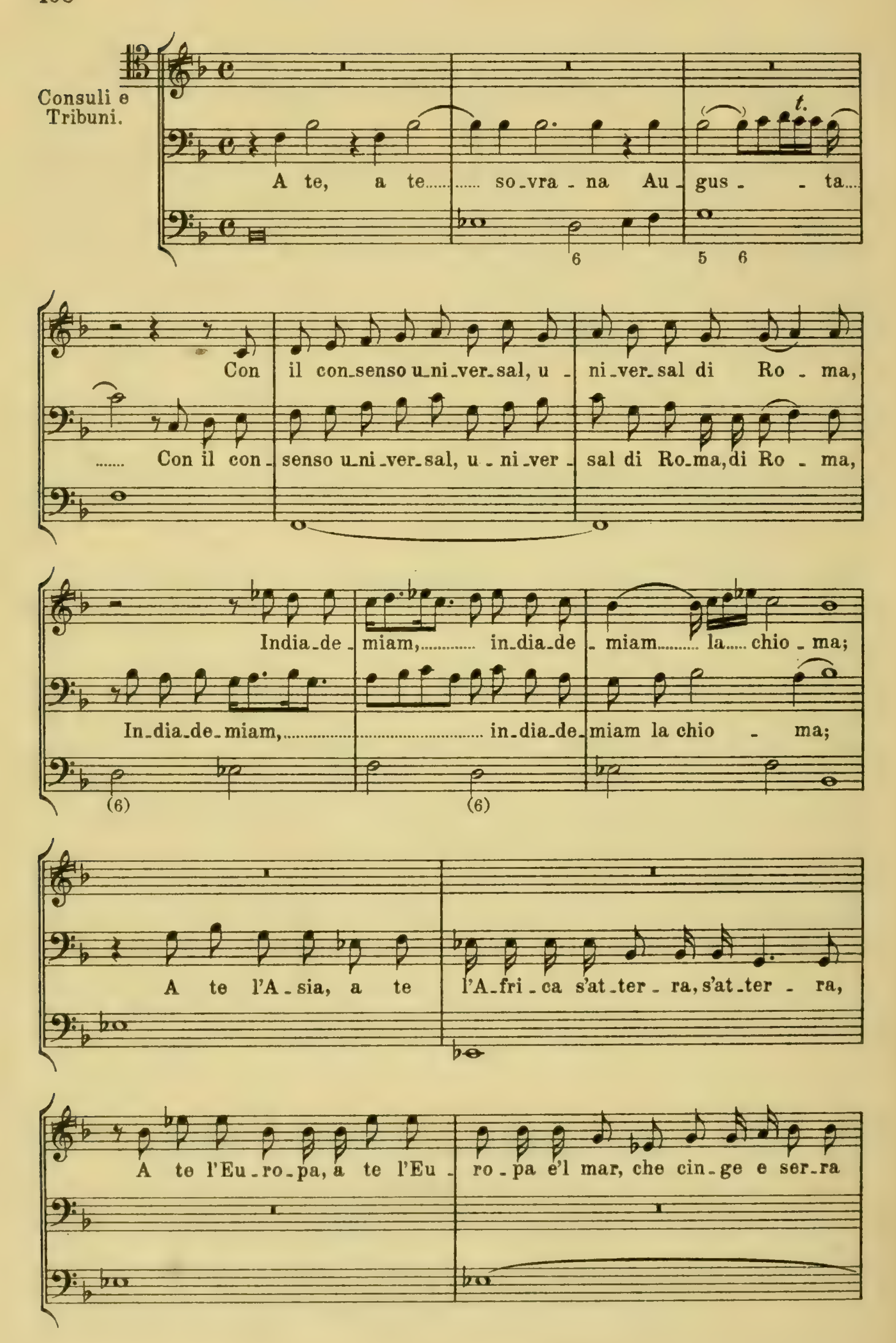
- - - - - - - - ti mie - i
Ritornell.
Poppea.
Il mio ge - nio con-fu-so, con-fu-so Al non u-sa-to lu-me
Qua-si perde il costu-me, Si - gnor di rin-gra - ziar - - - - - - - ti.
Su quest' ec-cel-se ci-me, O-ve mi col-lo-cas-ti,
Per ve-ne-rar-ti a pie - no, Io non ho cor, non ho cor, che ba - sti.
Do-ve-va la na-tu-ra Al so-pra più de-gli ec-ces-si - vi af - fet - ti
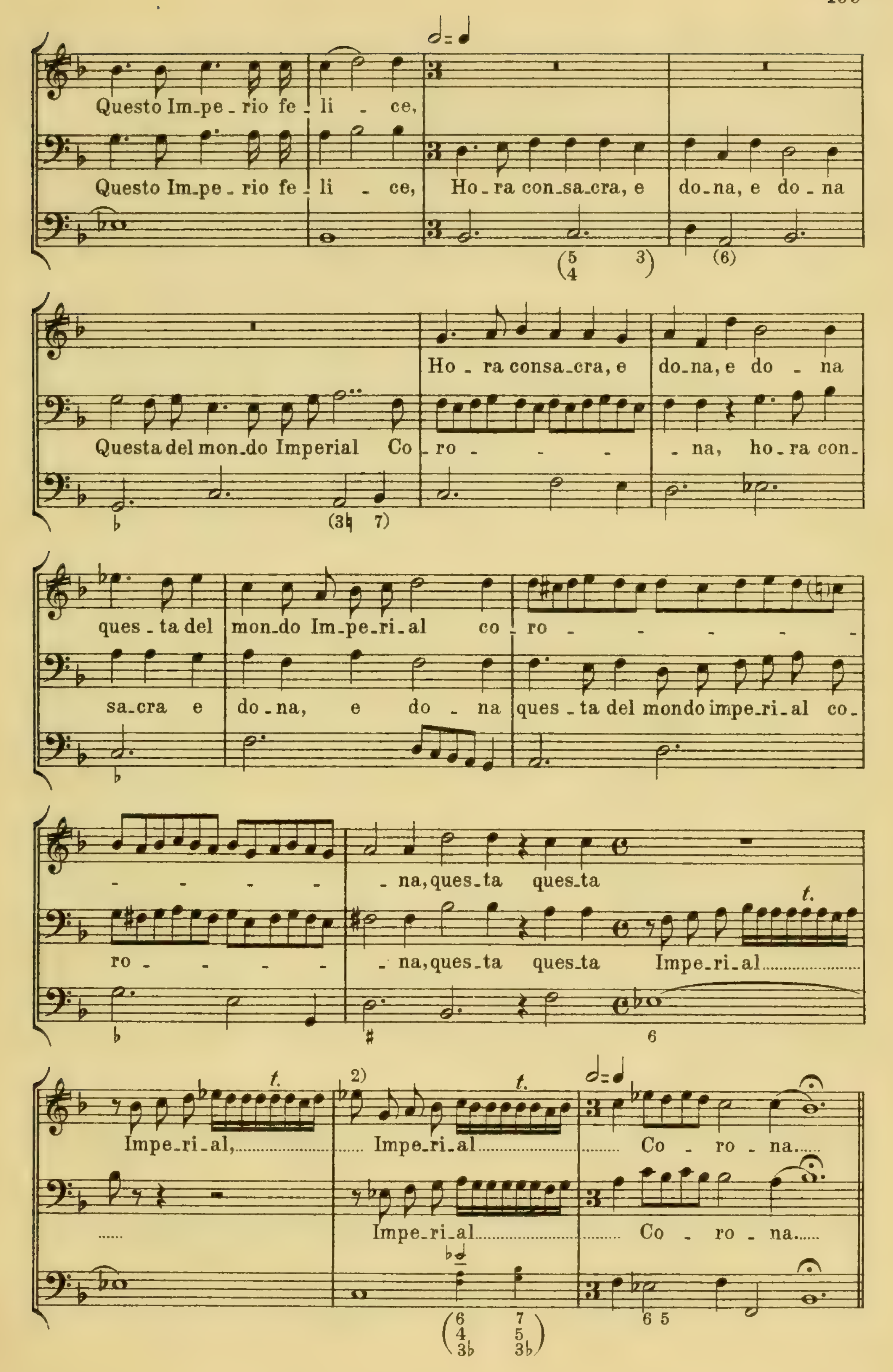

Un cor a parte fabbri - car.......... nei pet - ti.
Nerone.
Passacaglio.
Per capir - ti negl' oc - chi, Il sol, Il sol s'impic - cio - lì,......
...... s'im - pic - cio - - li, Per al - ber - gar - ti in se - no
L'al - ba, l'al - ba dal ciel par - tì, par - tì, l'al - - - ba dal.......
ciel, dal......ciel par - tì, par - tì,
E per far - ti, e per far - ti so - vra - na a don - ne e a De - e,
Gio - ve nel tuo bel vol - to,
Gio - ve nel tuo bel vol - to, Stil - lò, stil - lò le stel - le e con - su -


mò
l'i - de -
e, consumò
l'i - de - e.
Ritornell.
Poppea.
Da li-cen-za, da li - cen-za al mio spir-to, Ch'es-ca dall' a-mo-ro-so la-bi-rin-to, Di tan-te lo-di,e tan-te, E che s'humi - li a te, come convie ne.
Mio Rè, mio sposo,mio Signor,mio be-ne, mio be - ne...
mio Rè, mio spo - so, mio Si-gnor mio be-ne mio be - ne
mio be - ne
Ritornell.
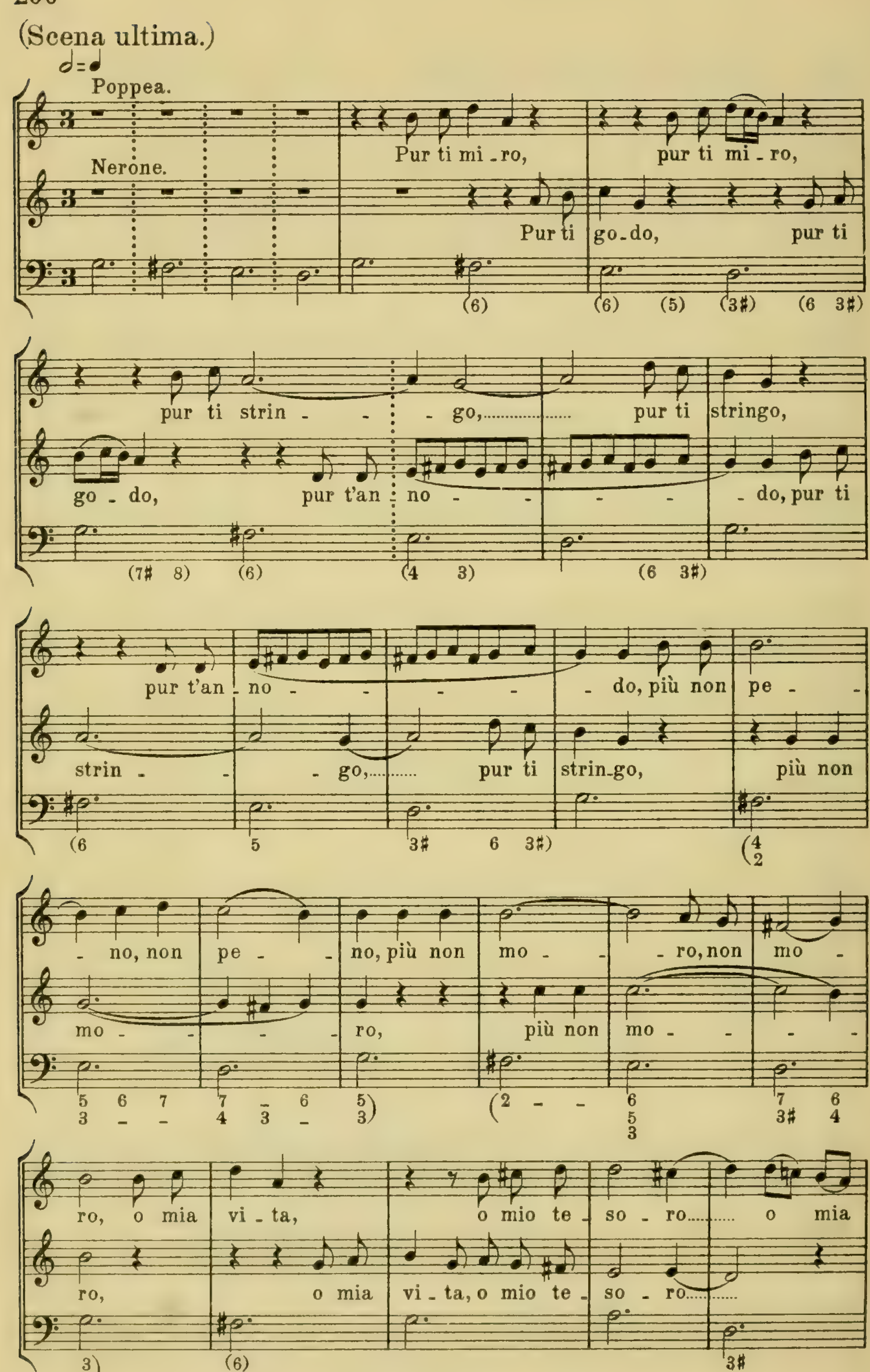

Nerone.
Ec - co ec_co ven_gono, ecco ven_gono i Con_suli e i Tri - bu_ni,
Per ri_ve_rir - ti - o ca - - - - - ra;
Nel so - lo ri_mi - rar_ti, Il Po - po_lo e'l Se - na - to Ho -
mai, ho - mai comin - cio a di_ventar be_a - to
a di - ven_tar, a di - ven_tar, a diventar be - a - to.
Sinfonia.

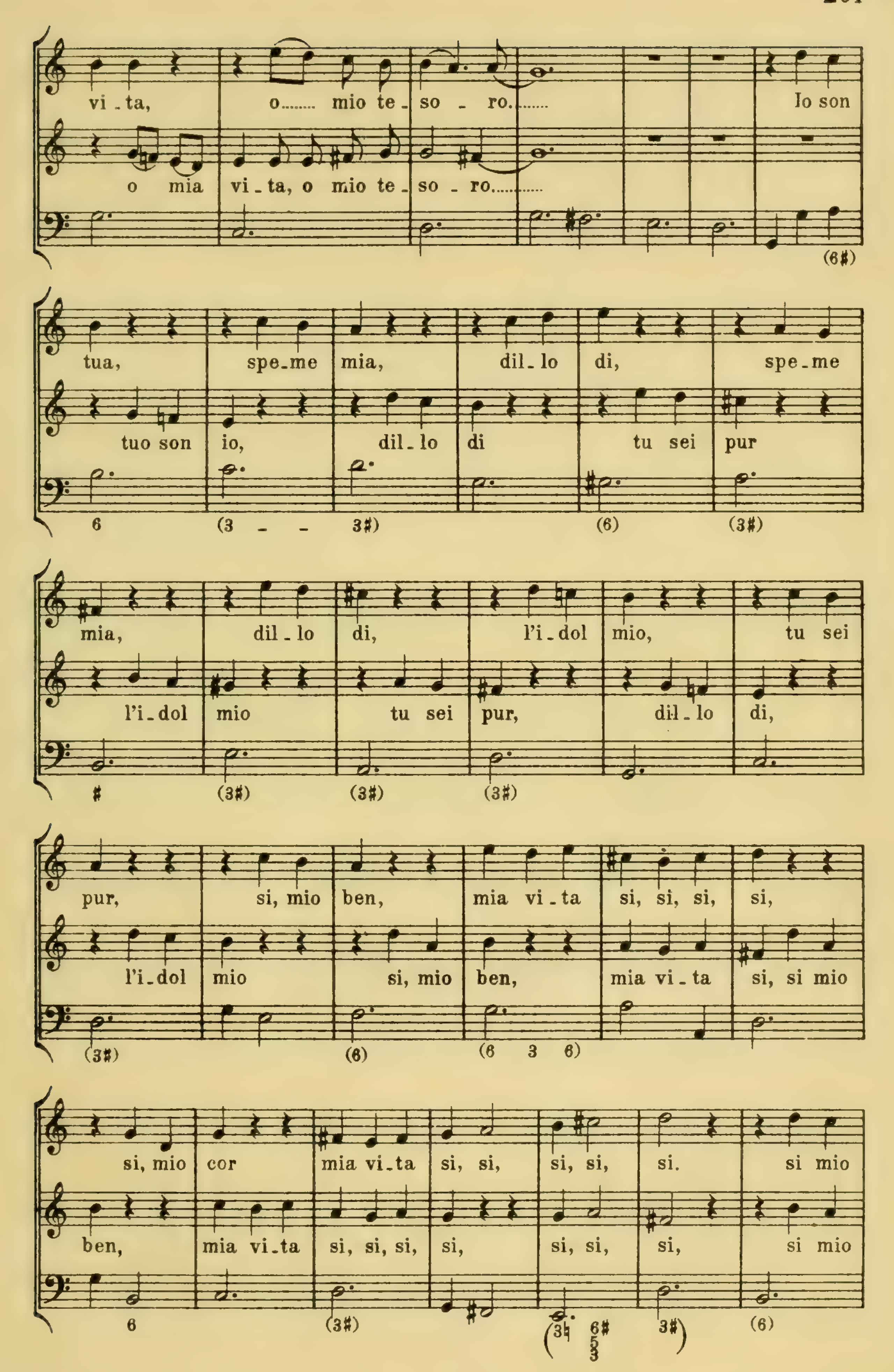

(3♮)

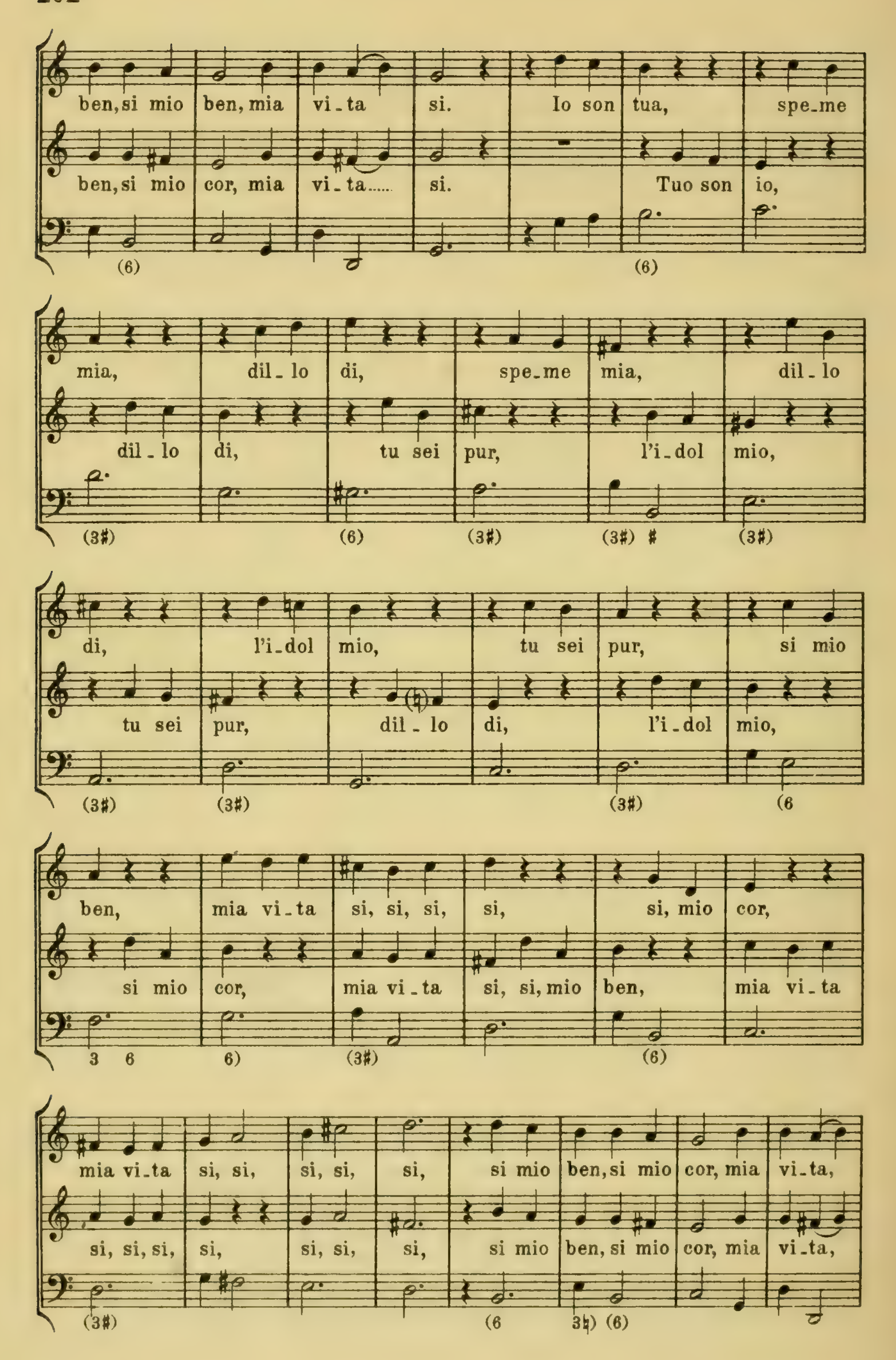

Consuli e Tribuni.
A te, a te...... ...... so-vra-na Au-gus- - ta....
Con il con-senso u-ni-ver-sal, u-ni-ver-sal di Ro-ma,
...... Con il con-senso u-ni-ver-sal, u-ni-ver-sal di Ro-ma, di Ro-ma,
India-de-miam, ... in-dia-de-miam......... la..... chio-ma;
In-dia-de-miam, ... in-dia-de-miam la chio-ma;
A te l'A-sia, a te l'A-fri-ca s'at-ter-ra, s'at-ter-ra,
A te l'Eu-ro-pa, a te l'Eu-ro-pa e'l mar, che cin-ge e ser-ra

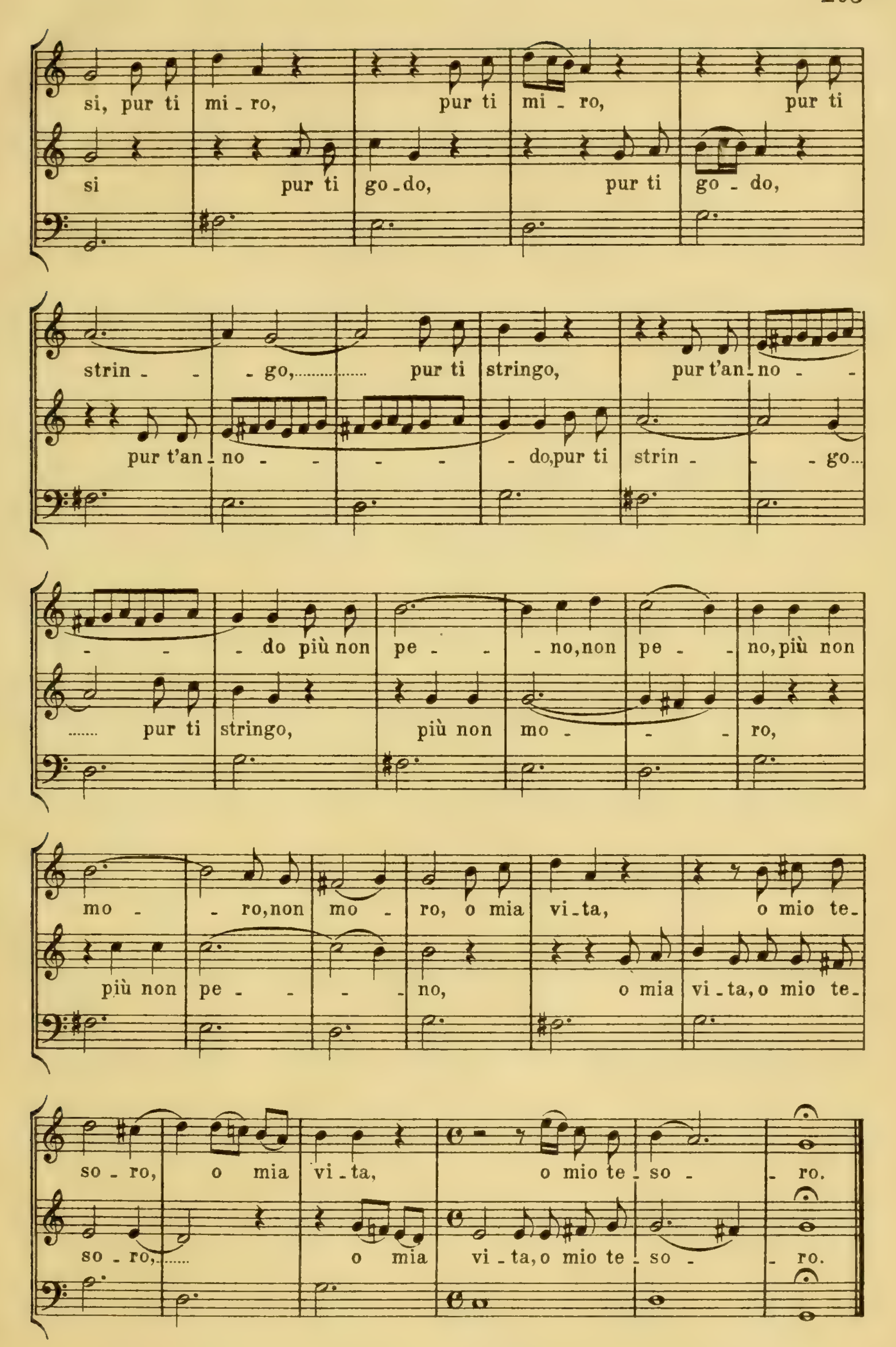

Questo Im-pe-rio fe-li - ce,
Questo Im-pe-rio fe-li - ce, Ho-ra con-sa-cra, e do-na, e do-na
Questa del mon-do Imperial Co-ro - - - - na, ho-ra con-
Ho - ra consa-cra, e do-na, e do - na
ques-ta del mon-do Im-pe-ri-al co-ro - - - - -
sa-cra e do-na, e do - na ques-ta del mondo impe-ri-al co-
- - - - - na, ques-ta ques-ta
ro - - - - - na, ques-ta ques-ta Impe-ri-al......
Impe-ri-al,...... Impe-ri-al...... Co - ro - na......
...... Impe-ri-al...... Co - ro - na......

(Scena ultima.)

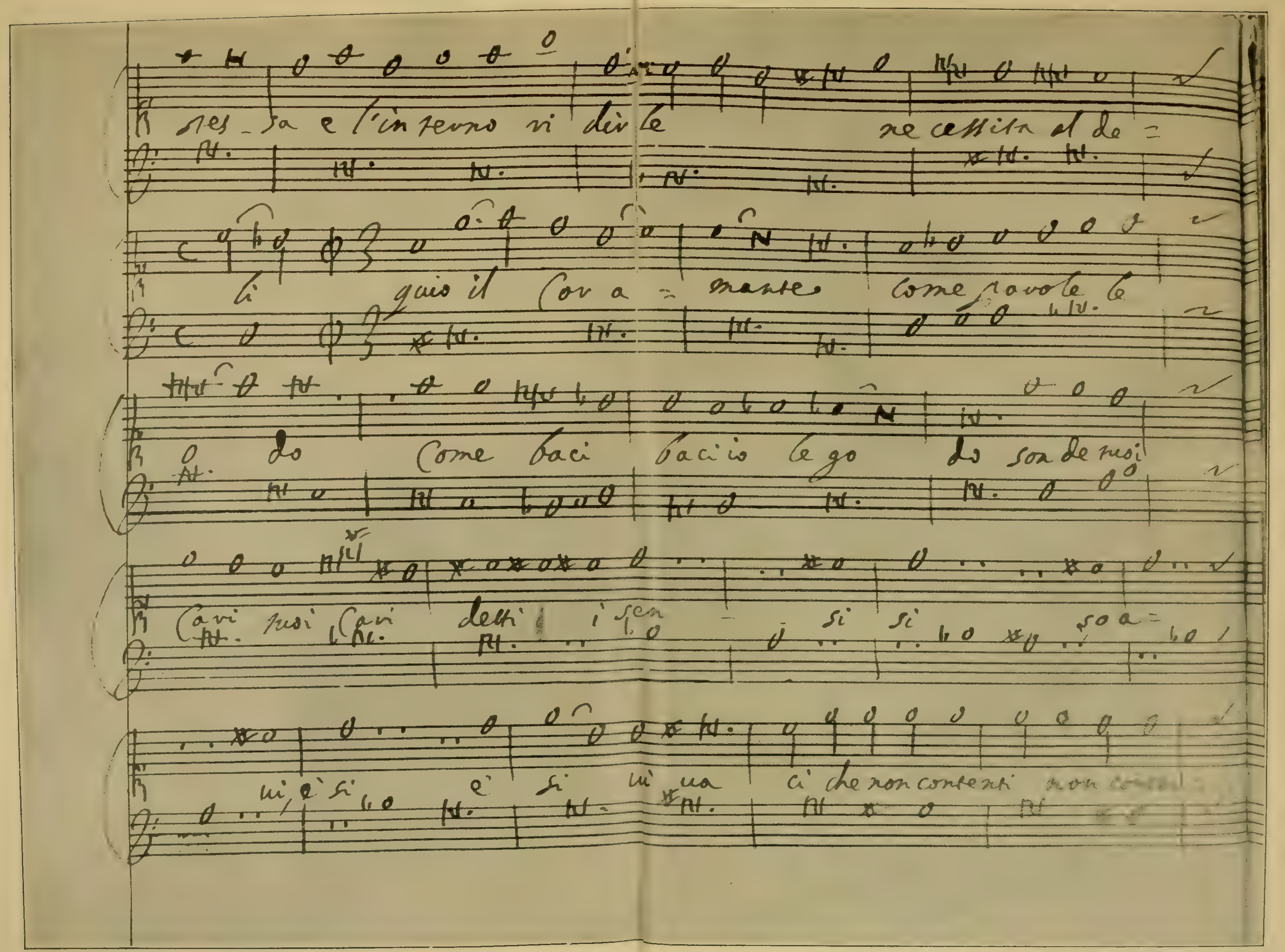



vi - ta, o........ mio te - so - ro........ Io son
o mia vi - ta, o mio te - so - ro..........
(6#)
tua, spe - me mia, dil - lo di, spe - me
tuo son io, dil - lo di tu sei pur
6 (3 - - 3#) (6) (3#)
mia, dil - lo di, l'i - dol mio, tu sei
l'i - dol mio tu sei pur, dil - lo di,
(3#) (3#) (3#)
pur, si, mio ben, mia vi - ta si, si, si, si,
l'i - dol mio si, mio ben, mia vi - ta si, si mio
(3#) (6) (6 3 6)
si, mio cor mia vi - ta si, si, si, si, si. si mio
ben, mia vi - ta si, si, si, si, si, si, si, si mio
6 (3#) (3♮ 6# 5 3 3#) (6)

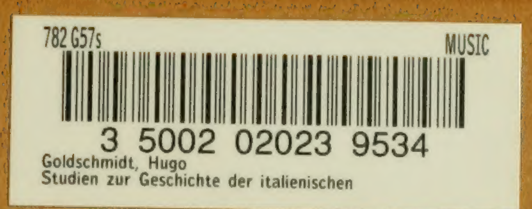

ben, si mio ben, mia vi_ta si. Io son tua, spe_me
ben, si mio cor, mia vi_ta...... si. Tuo son io,
(6) (6)
mia, dil_lo di, spe_me mia, dil_lo
dil_lo di, tu sei pur, l'i_dol mio,
(3#) (6) (3#) (3#) # (3#)
di, l'i_dol mio, tu sei pur, si mio
tu sei pur, dil_lo di, l'i_dol mio,
(3#) (3#) (3#) (6
ben, mia vi_ta si, si, si, si, si, mio cor,
si mio cor, mia vi_ta si, si, mio ben, mia vi_ta
3 6 6) (3#) (6)
mia vi_ta si, si, si, si, si, si mio ben, si mio cor, mia vi_ta,
si, si, si, si, si, si, si, si mio ben, si mio cor, mia vi_ta,
(3#) (6 3♮) (6)


si, pur ti mi - ro, pur ti mi - ro, pur ti
si pur ti go - do, pur ti go - do,
strin - - - go,........ pur ti stringo, pur t'an - no - -
pur t'an - no - - - - - do, pur ti strin - - go...
- - - do più non pe - - no, non pe - - no, più non
.... pur ti stringo, più non mo - - - ro,
mo - - ro, non mo - ro, o mia vi - ta, o mio te -
più non pe - - - - no, o mia vi - ta, o mio te -
so - ro, o mia vi - ta, o mio te - so - - ro.
so - ro,...... o mia vi - ta, o mio te - so - - ro.

Faksimile einer Seite der Partitur: *L'Incoronatione di Poppea.*



Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



ML 1733.2 .G62
Goldschmidt, Hugo, 1859-
1920.
Studien zur Geschichte der
italienischen Oper im 17.

